(Re-)Inventio

Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit

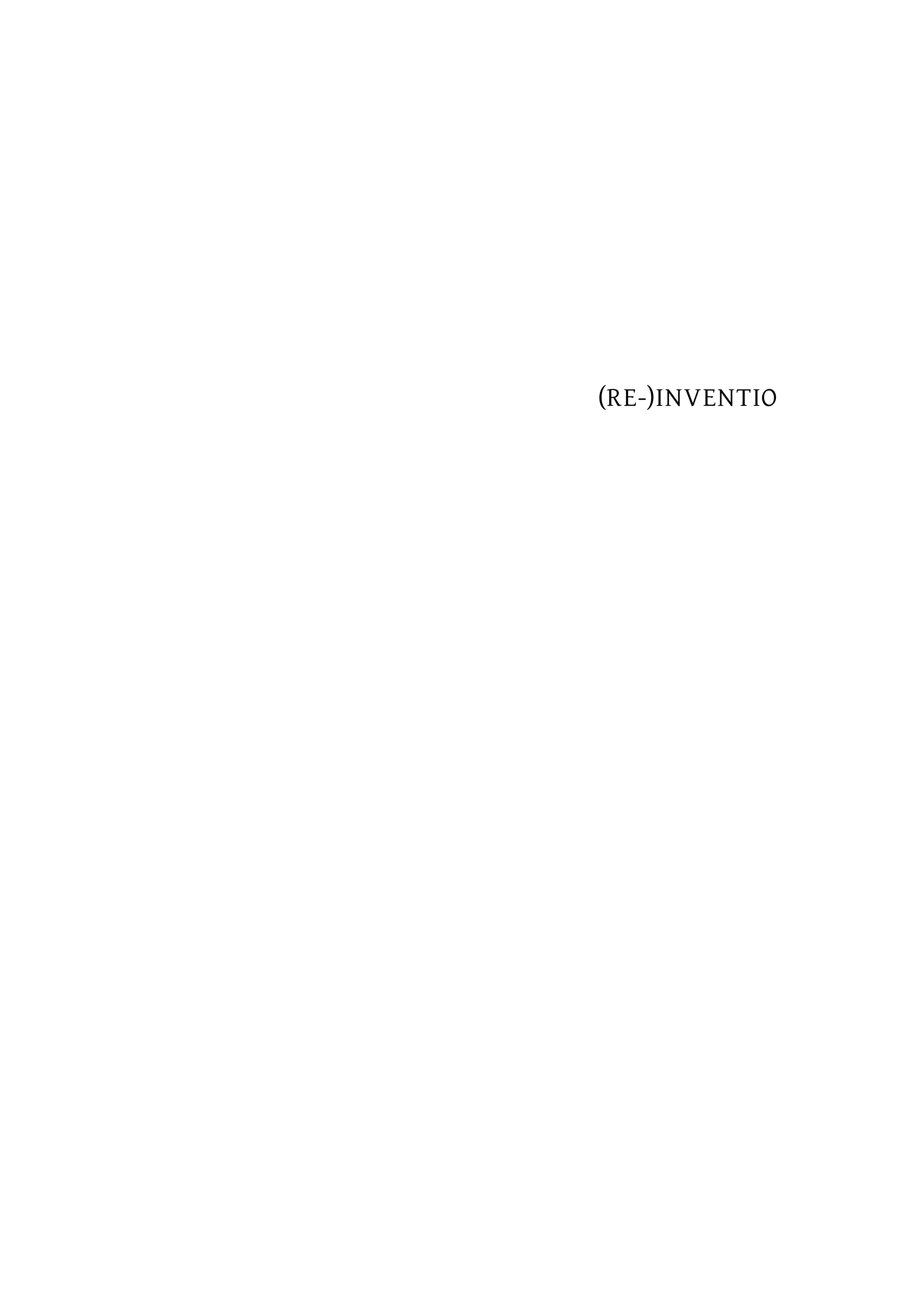
Herausgegeben von
Mariam Hammami
Anna Pawlak
Sophie Rüth





STUDIEN

DE GRUYTER



(RE-)INVENTIO

ANDERE ÄSTHETIK

STUDIEN 2

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von
Annette Gerok-Reiter

(RE-)INVENTIO

Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit

Herausgegeben von
Mariam Hammami, Anna Pawlak und
Sophie Rüth

DE GRUYTER

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft
(DFG) – SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

ISBN 978-3-11-069268-6
e-ISBN (PDF) 978-3-11-072532-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-072550-6
ISSN 2749-652X
e-ISSN 2749-6538
DOI https://doi.org/10.1515/9783110725322

Library of Congress Control Number: 2022939563

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund
Einbandabbildung: Dirck Volckertsz. Coornhert nach Hendrick Goltzius: Falsche Überzeugung richtet die Welt zugrunde, Blatt 3: Die Welt bevorzugt die vergänglichen Güter (Detail), ca. 1576/1577, Kupferstich, 205 × 252 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-6596.
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck
www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Mobilität und Intermedialität. Neuauflagen als Medien des kulturellen Transfers

Mariam Hammami, Anna Pawlak, Sophie Rüth

(Re-)Inventio

Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit – Einleitung

Aus der Matrix der Linie formt sich die kosmologische Ordnung. In der gestalterischen Wucht der virtuos gestochenen Urflut wird auf einem Blatt des niederländischen Kupferstechers und Verlegers Claes Jansz. Visscher die Überlagerung von göttlicher und künstlerischer Schöpfung manifest (Abb. 1).[1] Die Scheidung von Himmel und Erde, Licht und Finsternis, Tag und Nacht vollzieht sich in der ‚Konturwerdung' der dunklen Wassermassen und der vom Strahlen des Tetragramms beleuchteten Wolkenbänder, die aus den sich schichtweise in unterschiedlicher Dichte überkreuzenden Schraffuren gebildet werden. Gerade im Kontrast zu den akkuraten, fein gezogenen Parallellinien um die Theophanie visualisieren schwarze Liniennetze die bedrohliche Meeresgewalt, in der das *mysterium tremendum* seinen Ausdruck findet.

Der gleichsam doppelte ästhetische Akt des Hervorbringens, mit dem die Kreativität des *deus artifex* und jene des Künstlers als *alter deus* im Medium des Kupferstichs zur Schau gestellt werden, ist deshalb bezeichnend, weil diese scheinbar einzigartige Formation der Urmaterie eine beinahe exakte Kopie einer von Johann Sadeler nach einem Entwurf von Maerten de Vos zwischen 1588 und 1600 ausgeführten Druckgraphik darstellt (Abb. 2), die als erstes Blatt eines sechsteiligen Schöpfungszyklus fungiert.[2] Ein Vergleich zwischen der von de Vos und Sadeler konzipierten Schilderung des ersten Tages und ihrer visuellen Rekonfiguration von Visscher offenbart eine auffällige Dynamik von tiefgreifender Veränderung und präziser Wiederholung: Während die zentral dargestellte, über den Wogen schwebende Figur Gottvaters programmatisch durch seinen in die Aureole eingeschriebenen hebräischen Namen und eine den göttlichen Sprechakt evozierende Inschrift *ESTO LUX, LUX SIT DIES ET TENEBRÆ NOX*[3] ersetzt

1 Theatrum biblicum. Vgl. hierzu Veldman 1993, S. 417–421; Coelen 1994/1995, S. 111f. u. Nr. 6a–6c; Schuckman 1996a, Kat.-Nr. 11–18, Copies a, S. 12f.; Coelen 1996b, S. 44; Ramaix 1999, Kat.-Nr. .010 C1, S. 18 u. 21; Herrin 2014b; Herrin 2016, S. 224–278.

2 Vgl. Hoop Scheffer 1980, Kat.-Nr. 10, S. 85; Schuckman 1996a, Kat.-Nr. 12, S. 12; Schuckman 1996b, Kat.-Nr. 12, S. 8; Ramaix 1999, Kat.-Nr. .010, S. 18 u. 20; Kootte 2009.

3 Zitiert nach Abb. 1. ‚Es sei Licht, das Licht sei der Tag und die Finsternis die Nacht.' Übersetzung von Christine Rüth. Vgl. Gen 1,3 u. 1,5 nach der *Biblia Sacra Vulgata*: *dixitque Deus fiat lux et facta est lux* [...] *appellavitque lucem diem et tenebras noctem* [...].

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-001



Abb. 1. Anonymer Kupferstecher im Verlag von Claes Jansz. Visscher: Theatrum biblicum: Schöpfungszyklus – 1. Tag (nach: Johann Sadeler nach Maerten de Vos), 1639, Kupferstich, 195 × 250 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1904-3474.

wurde, wirkt die Gestaltung von Wolken und Wellen in der späteren Graphik unverändert. Erst nach genauer Betrachtung dieser Bildpartien lässt sich das 1639 herausgegebene Blatt anhand der wiederholt leicht abweichenden Strichführung als eine seitengerechte Neuschöpfung identifizieren;[4] eine weder zeit- noch kosteneffiziente Neuschöpfung, deren graphische Faktur den Rezipient:innen offensichtlich suggerieren soll, das Blatt sei von Visscher mit Hilfe der vorhandenen, modifizierten Druckplatte aus dem späten 16. Jahrhundert abgezogen worden.[5] Der gezielte Rückgriff des Amsterda-

4 Vgl. Herrin 2014b, S. 193f. Christiaan Schuckman führt als Unterscheidungskriterien die Verlegeradresse, das Tetragramm und die lateinischen Verse an. Siehe Schuckman 1996a, Kat.-Nr. 11–18, Copies a, S. 13.

5 Die Auffassung, es handele sich um eine Neuauflage, wurde noch 1992 in einer Ausstellung vertreten, siehe Ramaix 1992, S. 28 u. 37. Zu den Kosten und dem Handel mit Druckplatten vgl. Stock 1998, S. 154–158; Griffiths 2016, S. 50–77 u. 132–143.



Abb. 2. Johann Sadeler nach Maerten de Vos: Schöpfungszyklus: Die Scheidung von Licht und Finsternis, 1588–1600, Kupferstich, 195 × 252 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-5390.

mer Verlegers auf die Bildinvention de Vos' und Sadelers zum ersten Tag ist damit ein gleichermaßen komplexes wie paradigmatisches Beispiel für die Neuauflage als künstlerisch-verlegerisches Verfahren der (Re-)Inventio in der Frühen Neuzeit, das sich nicht auf die unterschiedlichen Formen der ‚technischen' Wiederholung bereits publizierter Werke beschränkt, sondern im Sinne des vorliegenden Bandes eine im Spannungsfeld von Autologie und Heterologie angesiedelte kreative Praxis darstellt.[6]

6 Zur Relevanz von Autologie und Heterologie für ästhetische Akte und Artefakte vgl. Gerok-Reiter / Robert 2022.

1. Zwischen Autologie und Heterologie: Druckgraphische Neuauflagen als Diskursträger

An der von Claes Jansz. Visscher umgestalteten und herausgegebenen *Scheidung von Licht und Finsternis* lässt sich die Funktion von druckgraphischen Neuauflagen als komplexe Diskursträger exemplarisch konturieren: Der Kupferstich bildet den Auftakt des von dem Verleger erstmals 1639 in Amsterdam veröffentlichten *Theatrum Biblicum*, dessen fortlaufende Bilderzählung ausgewählter Historien des Alten und Neuen Testaments auf graphischen Inventionen mehrerer, zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbener Künstler basiert, zu denen neben Maerten de Vos und Johann Sadeler auch Crispijn van den Broeck, Maarten van Heemskerck, Pieter de Jode oder Ambrosius Francken zählen.[7] Bei den für das ambitionierte Editionsprojekt ausgewählten Darstellungen handelt es sich dementsprechend vorwiegend um Bildfindungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Visscher entweder mit Hilfe der von ihm aus Nachlässen erworbenen und überarbeiteten oder anhand der nach publizierten Blättern neu angefertigten Kupferplatten drucken ließ.[8] Damit stellt der über 450 Graphiken umfassende Band, der nach 1639 noch viermal – 1643, 1650, 1674 und in abgewandelter Form unter dem Titel *Den Grooten figuer-bibel* 1646 – aufgelegt wurde, in zweifacher Hinsicht ein bemerkenswertes historisches Zeugnis für das marktstrategische Agieren des Amsterdamer Verlegers dar:[9] Nicht nur bediente die systematische Kompilation den prosperierenden Markt für religiöse Graphiken innerhalb und außerhalb der calvinistisch dominierten Vereinigten Provinzen der Niederlande,[10] sondern richtete sich auch an Sammler:innen von Druckgraphiken, die an der Geschichte und Entwicklung des Mediums interessiert waren.[11]

7 Vgl. Coelen 1994/1995, S. 111f. u. Nr. 6a–6c; Coelen 1996b, S. 44; Herrin 2014b; Herrin 2016, S. 224–278.

8 Peter van der Coelen bezeichnet Visschers „Kompilationen biblischer Stiche“ als „typische Beispiele für die Verlegerpolitik auf dem Gebiet der Bibelillustration“ (Coelen 1994, S. 174). Zu Visschers Verlagsprogramm sowie seinem Ankauf alter Druckplatten vgl. Coelen 1996b, S. 38–44; Coelen 1997.

9 Vgl. Schuckman 1996a, Kat.-Nr. 11–18, Copies a, S. 13; Coelen 1996b, S. 44.

10 Vgl. auch Coelen 1996b, S. 38 u. 49f.; Coelen 1997, S. 15–19; Herrin 2014b, S. 202–204; Veldman 2009, S. 277f.; Herrin 2014b, S. 190; Coelen / Leesberg 2018, S. LI. Die Modifikation der Darstellungen in konfessioneller Hinsicht wird hier wiederholt mit dem persönlichen Bekenntnis Claes Jansz. Visschers in Verbindung gebracht, der nicht nur Mitglied der reformierten Kirche, sondern auch Diakon der für ihre strenge Orthodoxie bekannten Amsterdamer Nieuwe Kerk war. Vgl. Warren 2015, S. 215.

11 Peter van der Coelen geht davon aus, dass Visscher die „Wünsche von Kunstliebhabern“ (Coelen 1994, S. 179) zu erfüllen suchte, und bezeichnet das *Theatrum* als „für Liebhaber und Sammler bestimmte Blütenlese“ (Coelen 1994, S. 188). Er betont deshalb ebenso wie Amanda Herrin vor allem Visschers Bestreben, ein transkonfessionell zu vermarktendes Werk zu schaffen. Vgl. Coelen 1996b, S. 50; Coelen 1997, S. 16–19; Herrin 2014b, S. 187.

Für beide Adressat:innenkreise besaß die von Visscher konfigurierte Neuauflage eine besondere kulturelle Relevanz, die nicht alleine auf der Kenntnis des ikonographischen Programms und/oder einer bloßen Wiedererkennbarkeit der ursprünglichen Bildfindungen sowie dem Identifizieren des zugrundeliegenden Modells des *bijbelse prentenboek* beruhte,[12] sondern auch aus der politischen und konfessionellen Codierung des Gesamtwerks resultierte.

Die Publikation orientiert sich in Anlage und Aufbau an dem von Gerard de Jode 1585 in Antwerpen publizierten *Thesaurus Sacrarum Historiarum*,[13] der im Jahr der habsburgischen Rückeroberung der Scheldestadt und damit am Beginn ihrer Rekatholisierung herausgegeben wurde.[14] Vor diesem historischen Hintergrund wirkt bereits der Publikationszeitpunkt von Visschers Werk – kurze Zeit nach der 1637 vollendeten *Statenbijbel* – absichtsvoll gewählt und lässt das *Theatrum* wie das visuelle Komplement der von den Generalstaaten der Vereinigten Provinzen beauftragten calvinistischen Bibelausgabe in niederländischer Sprache erscheinen.[15]

Im Kontext politisch-konfessioneller Konsolidierungsbestrebungen in den nördlichen Niederlanden steht auch die in der Zweitauflage des *Theatrum* von 1643 vorgenommene, von den beiden in der Bibel geschilderten Kreationsberichten (Gen 1,1–2,4a und Gen 2,4b–25) geprägte Verknüpfung von zwei Schöpfungszyklen:[16] Während der rezipierte *Thesaurus Sacrarum Historiarum* auf eine erstmals 1575 von Johann Sadeler nach Crispijn van den Broeck gestochene Serie zurückgreift und die Schöpfung der Welt, den Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies sowie das mühevolle Leben Adams

12 Zu der Publikationsgattung der *bijbelse prentenboeken* in den nördlichen Niederlanden und ihrer internationalen Vermarktung vgl. Coelen 1994, S. 174–179; Coelen 1996b, S. 44–48 u. 55f.; Dekoninck 2004; Coelen 2006, S. 189–191; Griffiths 2016, S. 172.

13 Thesaurus sacrarum historiarum. Vgl. hierzu Mielke 1975; Orenstein et al. 1993, S. 170f.; Coelen 1996a, S. 16–19; Herrin 2014b, S. 187; Coelen / Leesberg 2018, S. XXXVIII–L. Eine erste, leicht abweichende Version erschien bereits 1579. Vgl. Coelen 1994/1995, S. 111; Coelen 1996a, S. 16; Coelen / Leesberg 2018, S. XLII–XLIV. Das *Theatrum* erweiterte die Anzahl von Graphiken gegenüber dem *Thesaurus* allerdings um ca. 100 Blätter. Vor diesem Hintergrund bleibt eine genaue Untersuchung der von der Forschung wiederholt betonten ‚Nähe' (z.B. Orenstein et al. 1993, S. 191; Coelen / Leesberg 2018, S. L–LI) der Publikation Claes Jansz. Visschers zu der von Gerard de Jode ein Desiderat. Ansätze hierzu bieten die Überlegungen Amanda Herrins, die Visschers Umgang mit dem *Thesaurus* differenzierter bewertet: „[R]ather than a faithful copy of its Flemish model, Visscher almost certainly understood his *Theatrum Biblicum* as being corrective as much as imitative – as improving upon De Jode's publication and refining the relationship between image and scriptural text as much as reviving the masterful works of the older Flemish tradition." (Herrin 2014b, hier S. 187.)

14 Zu den Auswirkungen der wechselnden konfessionellen Zugehörigkeiten der Stadt auf die Druckgraphikproduktion vgl. u.a. Clifton 2002; Tolstichin 2014, S. 36–39. De Jode selbst war 1584–1585 als Calvinist registriert, vgl. Herrin 2014b, S. 203.

15 Vgl. Coelen 1996b, S. 50; Coelen 1997, S. 18; Herrin 2014b, S. 203.

16 Zur Kombination der beiden Serien vgl. Herrin 2014b.

und Evas nach der Vertreibung in acht Blättern wiedergibt,[17] konzipierte Visscher den Beginn der biblischen Geschichte für die 1643 publizierte zweite Ausgabe des *Theatrum* als eine erweiterte, dem Genesisbericht in seiner ‚Doppelung' verpflichtete zwölfteilige Folge: Er überarbeitete die sechs Stiche zur Erschaffung des Menschen (Gen 2,7 und 2,21), zum Sündenfall (Gen 3,6 und 3,9) und zur Vertreibung aus dem Paradies (Gen 3,24 und 4,1) aus dem *Thesaurus* (1585), legte diese neu auf und stellte ihnen die sechs Darstellungen des Schöpfungswerks (1. Tag: Gen 1,3; 2. Tag: Gen 1,6; 3. Tag: Gen 1,9; 4. Tag: Gen 1,14; 5. Tag: Gen 1,20; 6. Tag: Gen 1,24) aus der bereits oben erwähnten, zwischen 1588 und 1600 von Maerten de Vos und Johann Sadeler ausgeführten Serie voran.[18] Damit rekurriert der Anfang des *Theatrum* auf eine Graphikfolge, die nicht nur vor dem historischen Hintergrund der Rückeroberung Antwerpens und der Wiedereinsetzung des katholischen Ritus entstand, sondern auch durch ihre Widmung an Herzog Wilhelm V. von Bayern, einen Regenten, der sich intensiv um die katholische Reform bemühte, explizit konfessionell argumentierte.[19] Durch Visschers Eingriffe in die einzelnen Kompositionen, die dem biblischen Text Rechnung tragende Kompilation unterschiedlicher Serien sowie die Funktion seines *bijbelse prentenboek* als bildliche Ergänzung zur calvinistischen *Statenbijbel* wurde gleichsam eine visuelle Korrektur der rezipierten druckgraphischen Werke im Sinne reformierter Theologie vorgenommen.

Im Kontext dieser prägnanten konfessionellen Umcodierung manifestiert sich in Visschers Umgang mit dem Zyklus von de Vos und Sadeler darüber hinaus eine kunstreflexive Dimension, in der das zu Beginn angesprochene Verhältnis bzw. die Analogiebildung zwischen göttlicher und künstlerischer Schöpfung neu bestimmt wird. Besonders deutlich wird dies anhand der von Visscher vorgenommenen Verschiebung der aus der Widmung an den bayerischen Herzog herausgelösten Künstlersignatur von Maerten de Vos als Inventor (*M d Vos in.*).[20] In der unteren rechten Bildecke der Darstellung erscheint sie in Visschers Neuauflage gezielt an derjenigen Stelle, an der in der ursprünglichen Version ein Verweis auf die dem Blatt zugrundeliegende Passage aus dem 1. Buch Mose (*Genes. cap. 1*)[21] angebracht war (vgl. Abb. 1 und 2).[22] Damit wird die künstlerische Invention von Maerten de Vos gleichsam in die Urflut eingeschrieben und diese selbst explizit als bildliche Rekonfiguration des göttlichen Schöpfungsaktes gekennzeichnet,

17 Vgl. Hollstein 1950, Kat.-Nr. 66–73, S. 226; Mielke 1975, Kat.-Nr. 1, S. 78; Ramaix 1999, Kat.-Nr. .001–.008, S. 3–17; Herrin 2014a, S. 339.

18 Vgl. Herrin 2014b.

19 Zu Sadelers Tätigkeit für den Herzog und zur Widmung an diesen vgl. Herrin 2014a, S. 329f. u. 335; Herrin 2014b, S. 203. Die Widmung findet sich auf dem Titelblatt der Folge. Vgl. die Transkription mit Auslassungen in: Ramaix 1999, Kat.-Nr. .009, S. 18f.

20 Zitiert nach Abb. 1.

21 Zitiert nach Abb. 2.

22 Diese Beobachtung hält bereits fest: Ramaix 1999, Kat.-Nr. .010 C1, S. 18.

auf den sowohl die das Tetragramm begleitende Inschrift als auch das Epigramm[23] und nicht zuletzt die Stellenangabe *Gene: Cap:1. Vers 3*[24] unterhalb des Bildes verweisen. Durch diese gezielten Überarbeitungen von de Vos' Bildfindung für das *Theatrum*, die Visscher mit der eigenen, der Angabe der Bibelstelle gegenüberstehenden Signatur (*CJVisscher excudebat.*)[25] autorisierte, wird die werkimplizite Reflexion über das Verhältnis zwischen *artifex* und *artificium* potenziert:[26] Die von dem Amsterdamer Verleger vorgenommene Re-Inventio wird so programmatisch als ästhetischer Akt zweiter respektive dritter Ordnung präsentiert.

Visschers gleichermaßen marktstrategisch kalkuliertes wie konfessionell programmatisches und zugleich kunstreflexives Verfahren der Aneignung von Bildformeln korreliert auf besondere Weise mit drei zentralen Aspekten der technisch-artistischen Eigenlogik der druckgraphischen Medien, die im reziproken Verhältnis zu deren soziokulturellen Funktionsweisen stehen. Erstens machten die verschiedenen Schritte des Entstehungsprozesses vom Entwurf über die Gravur und den Druck bis hin zum Vertrieb in aller Regel die kollektive – nicht notwendigerweise am selben Ort und zur selben Zeit erfolgende – Zusammenarbeit von Verleger:innen,[27] Entwurfszeichner:innen, Kupferstecher:innen und Epigrammdichter:innen erforderlich;[28] zweitens bot die grundlegende Reproduzierbarkeit als unabdingbare Voraussetzung der Druckgraphik die prinzipielle Möglichkeit der kontinuierlichen Weiterbearbeitung und Modifizierung der Bildfindungen auf der Kupferplatte sowie deren materieller Fixierung auf Papier (und selten anderen Trägern) in verschiedenen Stadien; drittens beförderte die meist hohe Stückzahl der Abzüge die Mobilität der Blätter, sodass sie synchron und diachron

23 *Lux Deus in tenebris, Lucem tristesq*[ue] *tenebras/ Separat, atq*[ue] *diem primò noctemq*[ue] *creavit*. ‚Gott ist das Licht in der Finsternis, er scheidet das Licht und die trübe Finsternis und er erschuf zuerst Tag und Nacht.' Übersetzung von Christine Rüth.

24 Zitiert nach Abb. 1.

25 Zitiert nach Abb. 1.

26 Bezüglich der beiden Blätter *Die Erschaffung Adams* und *Die Erschaffung Evas* argumentiert Amanda K. Herrin: „For Visscher, the image *behaves* not as a pictorial approximation, but *is* a visual substitution for the word of the text." (Herrin 2016, S. 244.)

27 Verleger:innen wird die Koordination zwischen den an der Produktion einer Graphik beteiligten Akteur:innen zugesprochen, siehe etwa Orenstein et al. 1993, S. 167–171; Stock 1998, S. 144–154; Griffiths 2016, S. 270–285.

28 Vgl. Wouk 2017, S. 9: „As a communal effort, prints […] were by their nature social, bringing together practitioners for the production of images that enter the world in order to circulate and engender new creative and collaborative acts." Dezidiert als kollektive Kunstwerke werden Druckgraphiken vor allem im Rahmen von Forschungen zur Intermedialität untersucht: Raupp 1981; Krystof 1997; Wolkenhauer 2002; Münch 2009; Estis / Frick 2014; Schmidt-Clausen 2016; Pawlak 2018; Scholz / Wolkenhauer 2018. Weiterführende Überlegungen zur Kooperation zwischen Malern finden sich in: Woollett / Suchtelen 2006.

in unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten zirkulierten und rezipiert werden konnten.[29]

Aufgrund dieser medialen Besonderheiten bleibt eine definitive Festlegung auf einen ‚originalen' und/oder ‚finalen' Zustand einer Druckgraphik ein wissenschaftlich genauso diffiziles Unterfangen wie die angesichts des kollaborativen Entstehungsprozesses von der älteren Forschung stets fokussierte emphatische Zuschreibung einer individuellen Autorschaft.[30] Dank der oben genannten Spezifika ihrer Produktion und Rezeption fungierten Druckgraphiken als ubiquitäre Diskursträger, deren Relevanz als komplexe Aushandlungsräume politischer, religiöser sowie gesellschaftlicher Dynamiken und damit Katalysatoren konkurrierender Wissensbestände – so die These des Bandes – gerade im Kontext der kreativen Praxis der Neuauflage greifbar wird.

2. (Re-)Inventio: Zum Forschungsstand

Um die Dynamiken der Anlehnung *an* und/oder Absetzung *von* vorhergehenden druckgraphischen Inventionen zu beschreiben, soll im Rahmen des vorliegenden Bandes mit dem Begriff der (Re-)Inventio operiert werden. Er betont in besonderer Weise, wie bereits die Herausgeber:innen des 2010 erschienenen Buches *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*[31] hervorhoben, dass druckgraphische Bildwerke „nie voraussetzungslos"[32] sind:

> Ihre Originalität spannt sich auf zwischen Erfindung und Re-Invention. Nicht nur das Bild als Objekt, der Vollzug des Rezeptionsaktes im Kontext bestimmt den Grad an Invention. Das gilt für die Druckgraphik in besonderer Weise, und selbst der Kopie liegt dann eine Interpretationsleistung zugrunde.[33]

Diese Überlegungen zum reziproken Verhältnis zwischen Graphiken als ästhetischen Artefakten mit ihren spezifischen technischen Voraussetzungen und den auf sie gerichteten, sie transformierenden Rezeptionsprozessen sind auf die zuvor skizzierten

29 Zur Mobilität von Druckgraphiken vgl. u.a. Wouk 2017, S. 3 u. 13–15 sowie die unter der Sektion *Space* zusammengefassten Beiträge in Schmidt / Wouk 2017; Tolstichin 2018, S. 164f.

30 Vgl. hierzu die Überlegungen Jan van der Stocks zur Fortschreibung der Bedeutung eines druckgraphischen Werks durch seine Nutzung (Stock 2002) sowie Larkin / Pon 2001, S. 4; Wouk 2017, S. 9. Die beständige potenzielle Unabgeschlossenheit des kreativen Prozesses zeigt sich paradigmatisch etwa anhand der Relevanz des *Non-finito* in der Druckgraphik (vgl. z.B. Parshall 2004 sowie Pawlak 2017 und in diesem Band S. 197–228), aber auch in der medienübergreifenden kreativen Rezeption druckgraphischer Werke (vgl. z.B. die Beiträge in Schmidt / Wouk 2017).

31 Castor et al. 2010b.

32 Castor et al. 2010a, S. 6.

33 Castor et al. 2010a, S. 6.

Eigenschaften von Neuauflagen zu übertragen. Denn ganz im Sinne frühneuzeitlicher Neuheitskonzepte, wie sie vor allem anhand des nicht nur für die vormoderne Kunstproduktion untersuchten Zusammenspiels von *Imitatio* und *Aemulatio* aufgezeigt wurden,[34] gewinnen auch Neuauflagen ihr spezifisches Innovationspotenzial gerade als „Refiguration oder Reform des Bestehenden“,[35] die „ein (merkliches) Akkumulieren, Konzentrieren, Beschleunigen des bisher […] Vorhandenen“[36] auszulösen vermag.

Ausgehend von diesen begrifflichen Überlegungen sowie auf der Basis neuerer sozialhistorisch und kunsttheoretisch fokussierter Ansätze der Druckgraphikforschung möchte der vorliegende Band eine modifizierte Perspektive auf ‚Neuauflagen‘ als Thema kunsthistorischer sowie interdisziplinärer Forschung einnehmen, das lange aus dem Blickwinkel kennerschaftlicher Interessen und der darin begründeten Beurteilungskriterien betrachtet wurde.[37] Hinsichtlich der Anfänge einer systematischen Beschäftigung mit dem Medium der Druckgraphik und in diesem Rahmen in begrenztem Maße auch mit Neuauflagen waren insbesondere die Publikationen Adam von Bartschs prägend: Der Kustos der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek verfasste mit seinem 21-bändigen Werk *Le Peintre Graveur* (1802–1821)[38] das über ein Jahrhundert grundlegende Kompendium zu Druckgraphiken von Künstlern, die nach eigenen Entwürfen arbeiteten, sowie mit seiner zweibändigen *Anleitung zur Kupferstichkunde* (1821)[39] eine erste Einführung in die „Wissenschaft, die Kupferstiche richtig zu beurtheilen“.[40] Zentrale Voraussetzung für dieses ‚richtige‘ Urteil stellen laut Bartsch die korrekte Bestimmung der verwendeten Reproduktionstechnik, die grundlegende Identifizierung des Bildthemas sowie die sichere Zuschreibung an einen entwerfenden Künstler und/oder ausführenden Kupferstecher dar.[41] Die Frage danach, ob der zu untersuchende Kupfer-

34 Jan Dirk Müller und Ulrich Pfisterer sprechen diesbezüglich von einem „allgegenwärtige[n] Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit“ (Müller / Pfisterer 2011, S. 1). Vgl. zur aktuellen Verwendung und Erweiterung des Begriffspaars die Sammelbände Boschloo et al. 2011; Müller et al. 2011; Kern / Schneider 2019.

35 Pfisterer 2011, S. 10.

36 Pfisterer 2011, S. 10.

37 Zur nachhaltigen Relevanz kennerschaftlicher Methoden in der Druckgraphikforschung vgl. Larkin / Pon 2001, S. 3f. Zur Entwicklung der Druckgraphikforschung mit einem Fokus auf die nördlichen Niederlande des 17. Jahrhunderts vgl. Orenstein 2016.

38 Bartsch 1802–1821. Vgl. zum Stand der Forschung die Beiträge in: Brakensiek / Michels / Sors 2016.

39 Bartsch 1821.

40 Bartsch 1821, Bd. 1, S. VII.

41 Die besondere Bedeutung von technischen Analysen und korrekten Zuschreibungen für die Druckgraphikforschung lässt sich bis heute in praktischen (Bestimmungs-)Handbüchern (z.B. Gascoigne 2014) nachvollziehen. Bemerkenswerterweise betont allerdings Bamber Gascoigne in Bezug auf die Beurteilung von Kopien und Fälschungen: „If a print is on paper of roughly the period when the block, plate or stone was created, then the print itself is a straightforward and ‚original‘ object of

stich aus dem „ersten Druck“[42] oder von einer „aufgestochenen Platte“[43] stammt, behandelt die *Anleitung zur Kupferstichkunde* hingegen unter den „zufälligen oder Nebeneigenschaften eines Kupferstiches [...] welche dessen äusseren Werth bestimmen“.[44] Dabei seien Neuauflagen, da sie „weniger die Arbeit des ursprünglichen Kupferstechers, als jene des späteren Aufstechers darstellen“,[45] jederzeit in ihrer technischen und inhaltlichen Qualität nachrangige Werke. Folgenreich für die Beschäftigung mit der spezifischen Gestaltung von unterschiedlichen Abzügen erklärt Adam von Bartsch damit die Verortung einer Graphik auf der Zeitlinie ihrer Produktion zu einem Hauptkriterium des ökonomischen und ästhetischen Werts eines Blattes: Für einen ambitionierten Sammler und Kunstkenner seien die sogenannten „Abdrücke vor der Schrift“[46] als Zeugnis der Bildentstehung sowie aufgrund ihrer Seltenheit von besonderem Interesse,[47] die fertiggestellte erste Auflage sei als das Original[48] zu verstehen und zu einem späteren Zeitpunkt verlegte Blätter seien „niemals so rein und vollkommen“.[49]

Die Erstellung der noch heute genutzten Werkverzeichnisse im 20. Jahrhundert wurde als Fortführung dieser von Adam von Bartsch begonnenen und von Autoren wie Johann David Passavant, Georg Kaspar Nagler, Eugène Dutuit und Alfred von Wurzbach weitergeführten Fachtradition verstanden.[50] Zusammen mit dem wissenschaftlichen Selbstverständnis der Forschenden wurde auch die Fokussierung der Disziplin auf einen erst durch die ‚Kennerschaft‘ konstituierten ‚idealen‘ Zustand des Werkes tradiert: So merkt etwa Friedrich W. H. Hollstein im Vorwort des ersten Bandes seines 1949 begonnenen Werkverzeichnisses der niederländischen Druckgraphik an, dass er für die Publikation alle Zustände einer Graphik im Verhältnis zu dem originalen Druck („original

its time.“ Gascoigne 2014, Abschnitt 58a. Vgl. zur Frage nach dem ‚Original‘ einer Druckgraphik auch Koschatzky 1980, S. 27–44; Rebel 2009, S. 39–47 u. 237f.

42 Bartsch 1821, Bd. 1, S. VIII.

43 Bartsch 1821, Bd. 1, S. VIII. Als Grund für die Anfertigung einer derartigen „aufgestochenen Platte“ gibt Bartsch allein die Abnutzung der bestehenden Druckplatte an. Vgl. Bartsch 1821, Bd. 1, S. 106.

44 Bartsch 1821, Bd. 1, S. VIII.

45 Bartsch 1821, Bd. 1, S. 107.

46 Bartsch 1821, Bd. 1, S. 109.

47 Vgl. Bartsch 1821, Bd. 1, S. 109f.

48 Der problematische Begriff des ‚Originals‘, der mit Vorstellungen von Ursprünglichkeit, Eigenständigkeit und Authentizität verbunden ist, umfasst zwei Hauptdimensionen: 1) Es handelt sich um ein individuell entworfenes und/oder eigenhändig ausgeführtes Werk und 2) das Werk ist in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. Siehe Augustyn / Söding 2010b, S. 1–3.

49 Bartsch 1821, Bd. 1, S. 106.

50 Friedrich W. H. Hollstein nennt diese vier Autoren selbst im Vorwort des ersten Bandes: „It is a long time since Bartsch, Passsavant, Dutuit and Wurzbach compiled their fundamental works [...].“ (Hollstein 1949, o.S.) Darüber hinaus gibt die dem Katalog vorangestellte Bibliographie des Bandes Aufschluss über die rezipierte Forschung.

prints")[51] geprüft habe. Und sogar explizit möchte der von Walter L. Strauss begründete *Illustrated Bartsch* „the principles embodied in the *Peintre Graveur*"[52] fortschreiben, behält deshalb die Sortierung des Verzeichnisses Bartschs explizit bei und ergänzt den aktuellen Stand der Forschung mit Hilfe von Supplementbänden.[53] Gleichzeitig bilden beide Publikationen zusammen mit dem ebenfalls von Friedrich W. H. Hollstein 1954 initiierten Kompendium zu den *German Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1400–1700*[54] durch das sorgfältige Verzeichnen von Zuständen bzw. Auflagen unbestreitbar die elementare Voraussetzung für jede weitere Beschäftigung mit der diachronen Dimension druckgraphischer Produktionsprozesse; eine Arbeitsgrundlage, die durch die Reihen des sog. *New Hollstein* beständig inhaltlich, aber auch methodisch fundiert erweitert wird. Bereits der Auftaktband des *New Hollstein* zur niederländischen Graphik (1993) reflektiert die Orientierung der – zu diesem Zeitpunkt noch nicht abgeschlossenen – ‚alten' Hollstein-Bände am *Peintre Graveur* dezidiert als Unzulänglichkeit,[55] die mit einer Neuausrichtung und Hinwendung zu bislang weniger beachteten Themenfeldern wie „book illustrations, history prints and cartography"[56] revidiert werden soll.[57]

Diese Neuperspektivierung steht im Zusammenhang mit einer seit den 1970er Jahren zunehmenden Fokussierung der Kunstgeschichte auf sozialhistorische Fragestellungen, die sich im Bereich der Druckgraphik und des Buchwesens in einer nicht primär auf die Zuschreibung und Datierung von Werken zielenden Beschäftigung mit dem frühneuzeitlichen Verlagssystem widerspiegelt.[58] Zahlreiche Ausstellungskataloge, Monographien und Aufsätze nehmen seitdem vor allem das ökonomische Agieren von einzelnen Verlegern wie Hieronymus Cock, Claes Jansz. Visscher oder Antonio Lafreri,[59] aber auch auf einer übergeordneten Ebene die publizistischen Schwerpunktsetzungen

51 Hollstein 1949, o.S.

52 Slatkes 1978, S. II.

53 Slatkes 1978, S. II, XXIII.

54 Anders als die von Friedrich W. H. Hollstein begonnene Serie zu den *Dutch Engravings*, die 2010 beendet wurde, wird sein Verzeichnis der *German Etchings, Engravings and Woodcuts 1400–1700* immer noch fortgeführt.

55 Vgl. Veldman 1993, S. 7.

56 Veldman 1993, S. 7.

57 Zudem ist *New Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450–1700*, wie Dieuwke de Hoop Scheffer und Ger Lujten festhalten, nicht als klassisches, alphabetisches Werkverzeichnis konzipiert, um Forschungsdesiderate, die trotz des immensen Umfangs der von Friedrich W. H. Hollstein begründeten Reihe bestehen, gezielter in den Blick nehmen zu können. Siehe Veldman 1993, S. 7. Die Publikation des *New Hollstein German Etchings, Engravings and Woodcuts 1400–1700* begann 1996.

58 Vgl. zur Forschungsgeschichte Orenstein et al. 1993, S. 167.

59 Zahlreiche Ausstellungskataloge, Monographien und Einzelbeiträge haben die in der Forschung prominentesten Verleger:innen in den Blick genommen. Mit jeweils weiterführender Literatur vgl. exemplarisch zu Hieronymus Cock: Riggs 1977; Burgers 1988; Grieken / Luijten / Stock 2013; Bikker

sowie Vertriebsstrategien der Offizinen insbesondere in Rom, Antwerpen oder Amsterdam[60] in den Blick. Dabei zeigen sich diese Untersuchungen meist der gemeinsamen Grundannahme einer Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden praktisch-ökonomischen Effizienz in der Produktion und Distribution von Druckgraphiken verpflichtet, die David Landau und Peter Parshall in ihrem Band *The Renaissance Print* (1994) pointiert zusammenfassen.[61] Die Autoren setzen den zeitlichen Endpunkt für ihre Studie um 1550 an und argumentieren in diesem Zusammenhang, dass die zunehmende Kommerzialisierung des Verlagswesens, die sich nicht zuletzt im verstärkten Edieren von Neuauflagen zeigt, maßgeblich auf einer intensiven Auslotung der jeweiligen Eigenschaften graphischer Techniken beruhte: „Therefore the epilogue to the Renaissance of printmaking became an acknowledgment of certain properties inherent to the medium: its efficiency of replication, its proliferation, its practical use, and its commercial potential."[62] Vor diesem Hintergrund deutet auch die aktuelle kunsthistorische Forschung druckgraphische Neuauflagen in erster Linie als Belege für das kalkulierte wirtschaftliche Handeln von Verleger:innen angesichts der anhaltenden Nachfrage des Publikums nach Bildwerken bestimmter Künstler:innen.[63]

Für den vorliegenden Band, der sich den vielfältigen technischen Ausführungen, Bildstrategien sowie Semantiken von Neuauflagen widmet und diese als komplexe Zeugnisse einer kreativen Aneignung bestehender druckgraphischer Werke beschreibt, sind – neben den gerade genannten Studien zum Druckwesen mit dem Schwerpunkt auf Sozialgeschichte und Kommerzialisierung – vor allem neuere Forschungsansätze zu zeichnerischen, malerischen und druckgraphischen Reproduktionen, Kopien und Fälschungen grundlegend.[64] Aktuelle Studien in diesen Forschungsfeldern begreifen die genannten Formen der Auseinandersetzung mit bestehenden Kunstwerken als bildliche

et al. 2017; zu Claes Jansz. Visscher: Simon 1958; Eeghen 1990; Leeflang 2014; zu Antonio Lafreri: Leuschner 2013; Coene et al. 2014; Rubach 2016.

60 Einführend zur Druckgraphikproduktion und -rezeption in Rom und Italien vgl. Pon 2004; Leuschner 2012; Rubach 2016; zu Antwerpen vgl. Bowen 2017; Riggs / Silver 1993; Stock 1998; zu Amsterdam vgl. Kolfin / Hillegers 2011; Luijten / Suchtelen 1993; Orenstein et al. 1993; Riggs / Silver 1993.

61 Siehe Landau / Parshall 1994, S. 1–6, 359–368 und hier insbesondere S. 363–368.

62 Landau / Parshall 1994, S. 367.

63 In diesem Sinne schließt ein grundlegender Artikel zu *Print Publishers in the Netherlands* etwa: „One is struck by the variety of initiatives undertaken by the publishers [...]. Their motives, too, probably differed quite considerably. Apart from art-lovers, who occasionally printed or issued work by or after their favourite artists, many publishers were undoubtedly guided largely by hard economic realities." (Orenstein et al. 1993, S. 195.) Vgl. auch Orenstein 1996, S. 95–106; Stock 1998; Veldman 2001, S. 53–59; Grieken / Luijten / Stock 2013; Griffiths 2016, S. 132–143; Rubach 2016; Fuhring 2017.

64 Vgl. etwa Augustyn / Söding 2010a; Bloemacher / Richter / Faietti 2021; Castor et al. 2010b; Gabbarelli / Bober 2017; Mensger 2012a; Pon 2004; Tacke et al. 2014; Schmidt / Wouk 2017.

Strategien des Über- und Umschreibens, deren komplexes Verhältnis zu der gezielt ausgewählten und angepassten Vorlage sich keinesfalls in deren eindimensionaler Nachahmung erschöpft. So betont etwa Ariane Mensger in ihrem Beitrag zur Ausstellung *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, dass erst eine Kopie aus einem Bild ein Original mache und es zugleich ohne Original keine Kopie gebe,[65] während die Herausgeber:innen des zu Beginn erwähnten Bandes *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention* eine „Revision der Reproduktionsgraphik als Medium der Neuerfindungen“[66] fordern. Mit Bezug auf die ‚Übersetzung‘ von Druckgraphiken in andere Medien, Zeiten und Kulturen konstatiert ebenso dezidiert auch Edward H. Wouk die immense, von der Forschung lange vernachlässigte, ästhetische Valenz des Mediums:

> [P]rints give rise to new images and objects through collaborative, intersubjective processes that are not only generative but also reflect back on the nature of prints. Ultimately, each printed impression gains meaning through its making as well as through its subsequent uses in ways that are as seemingly infinite as the multiplicity of the medium itself.[67]

Neben diesen programmatischen Plädoyers für eine Hinwendung der kunsthistorischen Forschung zu den verschiedenen Formen künstlerischen sowie spezifisch druckgraphischen Kopierens, Reproduzierens und Übersetzens analysieren mehrere aktuelle Einzelstudien – punktuell auch für Neuauflagen – den produktiven Umgang mit dem jeweiligen Vorbild. Sie beschreiben einerseits die Verortung des rezipierenden Werks im religiösen, politischen, soziokulturellen sowie künstlerischen Gefüge, die sich andererseits auf die Wahrnehmung, Deutung und damit auch auf die historische Funktion des rezipierten Werks auswirkt.[68] Dabei verdichtet sich in der Zusammenschau der einzelnen Untersuchungen der Eindruck, dass für graphische Werke neben dem vielfach von der Forschung fokussierten Kopieren und Reproduzieren auch und gerade das erneute Edieren als zentrale ästhetische Praxis der Vormoderne zu begreifen ist.[69]

65 Mensger 2012b, S. 31. Vgl. auch Münch 2014, S. 9. Zur Originalität von Kopien vgl. Bartsch et al. 2010.

66 Castor et al. 2010a, S. 6.

67 Wouk 2017, S. 15.

68 Vgl. die Beiträge in Pon 2004; Augustyn / Söding 2010a; Castor et al. 2010b; Mensger 2012a; Luchterhandt 2013; Tacke et al. 2014; Gabbarelli / Bober 2017; Schmidt / Wouk 2017; Zika 2017; Lipps / Pawlak 2018; Onuf 2018; Bloemacher / Richter / Faietti 2021.

69 Von einer ‚Natur/Kulturgeschichte‘ des Archivierens, Abschreibens und Kopierens sprechen Jörg Paulus, Andrea Hübener und Fabian Winter. Siehe Paulus / Hübener / Winter 2020, S. 10–13. Vgl. auch Wouk 2017, S. 10. Zum Kopieren als anthropologische Konstante vgl. Boon 2010.

3. Neuauflage als kreative Praxis: Zum Band

Der vorliegende Band möchte das Innovationspotenzial von neuaufgelegten Einzelblättern und Serien herausarbeiten, indem er diese entsprechend dem praxeologischen Modell des SFB 1391 *Andere Ästhetik* im Spannungsfeld von technisch-artistischer Eigenlogik (Autologie) und soziokultureller Praxis (Heterologie) situiert und analysiert. Das Spektrum druckgraphischer (Re-)Inventio, dem sich die Beiträge des Bandes in exemplarischen Fallstudien widmen, umfasst vor diesem Hintergrund sowohl erneute Abzüge von derselben Druckplatte zu unterschiedlichen Zeitpunkten als auch gedruckte Wiederholungen und Variationen (auch im Rahmen von Buchpublikationen) sowie mediale Transformationen von der Graphik in andere Kunstgattungen und vice versa. Im Zentrum des Interesses stehen hierbei vielschichtige Gestaltungsprozesse, semantische Verschiebungen, Überarbeitungen und Ergänzungen sowie programmatische Umkontextualisierungen, die sich in der ästhetischen Faktur der Kunstwerke selbst, ihrer rezeptionsästhetischen Wahrnehmung und Deutung sowie ihrer soziokulturellen Verortung manifestieren.

Die vorgenommene Konzentration auf nordalpine Druckgraphiken der Frühen Neuzeit, welche durch eine signifikante künstlerische Experimentierfreude, technische Bravour und einen hohen Verbreitungsgrad gekennzeichnet sind, erfolgte mit dem Ziel, sich dem komplexen Phänomen anhand thematisch wie funktional unterschiedlicher, aber aufgrund des gemeinsamen historischen Bezugsrahmens vergleichbarer Beispiele zu nähern. Im Hinblick auf die angestrebte Kontextualisierung der einzelnen visuellen Strategien der (Re-)Inventionen innerhalb politischer, religiöser, gesellschaftlicher und nicht zuletzt kunsttheoretischer Diskurse der Frühen Neuzeit nehmen die versammelten Aufsätze weniger die von der Forschung lange Zeit fokussierte Differenzierung unterschiedlicher Druckzustände und -typen, sondern vielmehr die formalen wie konzeptuellen Eingriffe in einzelne Graphiken und Folgen sowie die damit einhergehende funktionsgebundene Sinnstiftung in den Blick. Ein wichtiger Schwerpunkt liegt deshalb auf dem epistemischen Potenzial des druckgraphischen Mediums, das unauflösbar sowohl an seine spezifischen technischen Voraussetzungen und Eigenschaften als auch an die ökonomischen Dynamiken des nordalpinen Kunstmarkts gebunden war. Gerade die Reproduzierbarkeit, Quantität und Mobilität der in pluralen Arbeitsprozessen entstehenden Druckgraphik machte sie im Allgemeinen zum ubiquitären Wissensträger der Frühen Neuzeit und im Besonderen zum entscheidenden zeitgenössischen Reflexionsraum künstlerischer Praxis, Theorie und Geschichte, in dem und mit dem sich seit dem 16. Jahrhundert sukzessive die Vorstellung von visueller Autorität und darauffolgend vom ästhetischen Kanon konstituierte: ein Kanon, der in seiner in der Kunstgeschichte kontinuierlich tradierten Form ironischerweise der Druckgraphik selbst sowie der kreativen Praxis der Neuauflage als deren zentralem Bestandteil erst seit wenigen Jahrzehnten einen mittlerweile zwar festen, aber immer noch nachrangigen Platz einräumt. Der

vorliegende Band versteht sich daher als ein Beitrag zur wissenschaftlichen Revision der nach wie vor präsenten anachronistischen Bewertungsmuster in Bezug auf die frühneuzeitliche Druckgraphik, indem er die ästhetische Eigenlogik und kulturhistorische Relevanz von Neuauflagen ins Zentrum des Interesses stellt.

An dem Gelingen dieser, aus einer Tagung (17.–18. Januar 2020) am Kunsthistorischen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen hervorgegangenen Publikation haben zahlreiche Personen mitgewirkt, denen wir herzlich für den beständigen Zuspruch, die vielfältige Unterstützung und das kontinuierliche Interesse an dem (Re-)Inventio-Projekt danken möchten. Für den inspirierenden wissenschaftlichen Austausch gilt unser Dank an erster Stelle den beteiligten Autorinnen und Autoren, den Kolleginnen und Kollegen am Kunsthistorischen Institut sowie dem SFB 1391 *Andere Ästhetik*, der die Veröffentlichung großzügig finanziell unterstützt und in seine Schriftenreihe *Andere Ästhetik – Studien* aufgenommen hat. Susanne Borgards, Ariane Koller, Nina Laura Luz und Christine Rüth sowie dem De Gruyter Verlag, Berlin, danken wir für die intensive redaktionelle Begleitung und das unermüdliche Engagement.

Tübingen / Hamburg, im März 2022

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Theatrum biblicum = Theatrum biblicum: hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum, Amsterdam: Claes Jansz. Visscher, 1639.

Thesaurus sacrarum historiarum = Thesaurus sacrarum historiaru[m] veteris (et novi) testame[n]ti, elega[n]tissimis imaginibus expressu[m] excelle[n]tissimoru[m] in hac arte viroru[m] opera: nu[n]c primu[m] in luce[m] editus, [Anwerpen:] De Jode, 1585.

Sekundärliteratur

Augustyn / Söding 2010a = Augustyn, Wolfang / Söding, Ulrich (Hgg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26).

Augustyn / Söding 2010b: Augustyn, Wolfang / Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Wolfang Augustyn / Ulrich Söding (Hgg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26), S. 1–14.

Bartsch 1802–1821 = Bartsch, Adam von: Le Peintre Graveur, Wien 1802–1821.
Bartsch 1821 = Bartsch, Adam von: Anleitung zur Kupferstichkunde, 2 Bde., Wien 1821.
Bartsch et al. 2010 = Bartsch, Tatjana / Becker, Marcus / Bredekamp, Horst / Schreiter, Charlotte (Hgg.): Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike, Berlin / New York 2010 (Transformationen der Antike 17).
Bikker et al. 2017 = Bikker, Jonathan et al. (Hgg.): Six Studies on Hieronymus Cock and his Print Publishing Business, Amsterdam 2017 = Simiolus 39.3 (2017).
Bloemacher / Richter / Faietti 2021 = Bloemacher, Anne / Richter, Mandy / Faietti, Marzia (Hgg.): Sculpture in Print, 1480–1600, Leiden / Boston 2021 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 52).
Boon 2010 = Boon, Marcus: In Praise of Copying, Cambridge, MA 2010.
Boschloo et al. 2011 = Boschloo, Anton W. A. / Coutré, Jacquelyn N. / Dickey, Stephanie S. / Sluijter-Seijffert, Nicolette (Hgg.): Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter, Zwolle 2011.
Bowen 2017 = Bowen, Karen Lee: Print Prices in Antwerp. Rubens and his Contemporaries, in: Print Quarterly 34 (2017), S. 282–297.
Brakensiek / Michels / Sors 2016 = Brakensiek, Stephan / Michels, Anette / Sors, Anne-Kathrin: Copy. Right. Adam von Bartsch. Kunst – Kommerz – Kennerschaft. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung der Georg-August-Universität Göttingen, Petersberg 2016.
Burgers 1988 = Burgers, Jacqueline (Hg.): In de Vier Winden. De prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10–1570 te Antwerpen, Rotterdam 1988 (Tekeningen en prenten).
Castor et al. 2010a = Castor, Markus A. / Kettner, Jasper / Melzer, Christien / Schnitzer, Claudia: Druckgraphik. Transformation, Institutionalisierung und Variabilität eines Mediums, in: Markus A. Castor / Jasper Kettner / Christien Melzer / Claudia Schnitzer (Hgg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, Berlin 2010 (Passagen / Passages 1), S. 1–7.
Castor et al. 2010b = Castor, Markus A. / Kettner, Jasper / Melzer, Christien / Schnitzer, Claudia (Hgg.): Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention, Berlin 2010 (Passagen / Passages 1).
Clifton 2002 = Clifton, James: Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands, in: Jan L. de Jong / Mark Meadow / Bart Ramakers / Frits Scholten (Hgg.): Prentwerk. Print work, Zwolle 2002 = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 52 (2002), S. 105–125.
Coelen 1994 = Coelen, Peter van der: Das Alte Testament in Bilderbibeln des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Christian Tümpel (Hg.): Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst. Katalog zur Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum Münster, Zwolle 1994, S. 168–193.
Coelen 1994/1995 = Coelen, Peter van der: Claes Jansz. Visschers bijbelse prentenboeken, in: De Boekenwereld 11 (1994/1995), S. 106–120.
Coelen 1996a = Coelen, Peter van der: Netherlandish Printmakers and the Old Testament, in: Peter van der Coelen / Christian Tümpel (Hgg.): Patriarchs, Angels & Prophets. The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt. Katalog zur Ausstellung im Museum het Rembrandthuis Amsterdam, Amsterdam 1996, S. 8–29.
Coelen 1996b = Coelen, Peter van der: Something for Everyone? The Marketing of Old Testament Prints in Holland's Golden Age, in: Peter van der Coelen / Christian Tümpel (Hgg.): Patriarchs, Angels & Prophets. The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt. Katalog zur Ausstellung im Museum het Rembrandthuis Amsterdam, Amsterdam 1996, S. 37–61.
Coelen 1997 = Coelen, Peter van der: Bijbelprenten en prentenbijbels voor het hele ‚Kristenryk'. Over het fonds van de uitgeversfamilie Visscher, in: Desipientia 4 (1997), S. 14–21.

Coelen 2006 = Coelen, Peter van der: Pictures for the People? Bible Illustrations and Their Audience, in: Mathijs Lamberigts / August A. den Hollander (Hgg.): Lay Bibles in Europe 1450–1800 (Ephemerides theologicae Lovanienses 198), Leuven / Paris 2006, S. 185–205.
Coelen / Leesberg 2018 = Coelen, Peter van der / Leesberg, Marjolein: Depicting the Bible and Mapping the World. Gerard de Jode and His Legacy, in: Peter van der Coelen / Marjolein Leesberg: The De Jode Dynasty. Part I: Gerard de Jode, Ouderkerk aan den IJssel / Amsterdam 2018 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450–1700), S. XXVIII–XCIII.
Coene et al. 2014 = Coene, Karen de / Maes, Eddy / Roy, Wim van / Maeyer, Philippe de (Hgg.): Lafreri. Italian Cartography in the Renaissance, Sint-Niklaas 2014.
Dekoninck 2004 = Dekoninck, Ralph: Imagines Peregrinantes. The International Genesis and Fate of Two Biblical Picture Books (Barrefelt and Nadal) Conceived in Antwerp at the End of the Sixteenth Century, in: Arie-Jan Gelderblom / Jan L. de Jong / Marc van Vaeck (Hgg.): The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs, Leiden 2004 (Intersections 3), S. 153–201.
Eeghen 1990 = Eeghen, Isabella H. van: De familie van de plaatsnijder Claes Jansz Visscher, in: Maandblad Amstelodamum 77 (1990), S. 73–82.
Estis / Frick 2014 = Estis, Alexander / Frick, Julia: Adde operi titulum pictor. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Text und Bild in frühneuzeitlichen Kupferstichen, in: Iris Wenderholm (Hg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Katalog zur Ausstellung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Petersberg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 6), S. 24–35.
Fuhring 2017 = Fuhring, Peter: The Stocklist of Joannes Galle, Print Publisher of Antwerp, and Print Sales from Old Copperplates in the Seventeenth Century, in: Jonathan Bikker et al. (Hgg.): Six Studies on Hieronymus Cock and his Print Publishing Business, Amsterdam 2017 = Simiolus 39.3 (2017), S. 225–313.
Gabbarelli / Bober 2017 = Gabbarelli, Jamie / Bober, Jonathan (Hgg.): Sharing Images. Renaissance Prints into Maiolica and Bronze. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art Washington, London / Chicago 2017.
Gascoigne 2014 = Gascoigne, Bamber: How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet, Reprint der 2. Aufl., New York 2014.
Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin / Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1) [in Vorbereitung].
Grieken / Luijten / Stock 2013 = Grieken, Joris van / Luijten, Ger / Stock, Jan van der (Hgg.): Hieronymus Cock. The Renaissance in Print. Katalog zur Ausstellung im M – Museum Leuven und dem Institut Néerlandais Paris, Brüssel 2013.
Griffiths 2016 = Griffiths, Antony: The Print before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550–1820, London 2016.
Herrin 2014a = Herrin, Amanda K.: Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Jan Sadeler I and Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century, in: Karl A. E. Enenkel / Peter J. Smith (Hgg.): Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education, Leiden / Boston 2014 (Intersections 32) S. 329–400.
Herrin 2014b = Herrin, Amanda K.: Recycling and Reforming Origins. The Double Creation in Claes Jansz. Visscher's Theatrum Biblicum (1643), in: Feike Dietz / Adam Morton / Lien Roggen / Els Stronks / Marc van Vaeck (Hgg.): Illustrated Religious Texts in the North of Europe, 1500–1800, Farnham 2014, S. 183–204.

Herrin 2016 = Herrin, Amanda K.: Narratives of Origin in Netherlandish Art: Maarten de Vos & Late Sixteenth- Century Print Design as Visual Exegesis, Diss. New York 2016.
Hollstein 1949 = Hollstein, Friedrich W. H.: Abry – Berchem, Amsterdam 1949 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, 1).
Hollstein 1950 = Hollstein, Friedrich W. H.: Boekhorst – Bruegel, Amsterdam 1950 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, 3)
Hoop Scheffer 1980 = Hoop Scheffer, Dieuwke de: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II. Text, hg. von Karel G. Boon, Amsterdam 1980 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, 21).
Kern / Schneider 2019 = Kern, Ulrike / Schneider, Marlen (Hgg.): Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive. Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag, Merzhausen / Heidelberg 2019.
Kolfin / Hillegers 2011 = Kolfin, Elmer / Hillegers, Jasper (Hgg.): Gedrukt tot Amsterdam. Amsterdamse prentmakers en -uitgevers in de gouden eeuw. Katalog zur Ausstellung im Rembrandthuis Amsterdam, Zwolle 2011.
Kootte 2009 = Kootte, Tanja G.: Bildtraditionen. Die Schöpfung, in: Ansgar Reiss / Sabine Witt (Hgg.): Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin und der Johannes a Lasco Bibliothek Emden, Dresden 2009, Kat.-Nr. v.9–v.10, S. 283f.
Koschatzky 1980 = Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, 5. Aufl. Salzburg 1980.
Krystof 1997 = Krystof, Doris: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius, Hildesheim / Zürich / New York 1997 (Studien zur Kunstgeschichte 107).
Landau / Parshall 1994 = Landau, David / Parshall, Peter W.: The Renaissance Print 1470–1550, New Haven / London 1994.
Larkin / Pon 2001 = Larkin, Graham / Pon, Lisa: Introduction. The Materiality of Printed Words and Images, in: Word & Image 17 (2001), S. 1–6.
Leeflang 2014 = Leeflang, Huigen: The Sign of Claes Jansz Visscher and his Progeny. The History and Significance of a Brand Name, in: The Rijksmuseum Bulletin 62 (2014), S. 240–269.
Leuschner 2012 = Leuschner, Eckhard (Hg.): Ein privilegiertes Medium und die Bildkulturen Europas. Deutsche, französische und niederländische Kupferstecher und Graphikverleger in Rom von 1590 bis 1630. Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana Rom, 10.-11. November 2008, München 2012 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 32 / Rom und der Norden 4).
Leuschner 2013 = Leuschner, Eckhard: Antonio Lafreri's Religious Prints, in: Print Quarterly 30 (2013), S. 87–90.
Lipps / Pawlak 2018 = Lipps, Johannes / Pawlak, Anna (Hgg.): Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie. Katalog zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen MUT, Tübingen 2018 (Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 17).
Luchterhandt 2013 = Luchterhandt, Manfred (Hg.): Abgekupfert. Roms Antiken in den Reproduktionsmedien der Frühen Neuzeit. Katalog zur Ausstellung der Kunstsammlung und Sammlung der Gipsabgüsse der Universität Göttingen, Petersberg 2013.
Luijten / Suchtelen 1993 = Luijten, Ger / Suchtelen, Ariane van (Hgg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art: 1580–1620. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 1993.
Mensger 2012a = Mensger, Ariane (Hg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bielefeld 2012.

Mensger 2012b = Mensger, Ariane: Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen, in: Ariane Mensger (Hg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle und der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 30–45.

Mielke 1975 = Mielke, Hans: Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), S. 29–83.

Müller et al. 2011 = Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich / Bleuler, Anna Kathrin / Jonietz, Fabian (Hgg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27).

Müller / Pfisterer 2011 = Müller, Jan-Dirk / Pfisterer, Ulrich: Der allgegenwärtige Wettstreit in den Künsten der Frühen Neuzeit, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 1–32.

Münch 2009 = Münch, Birgit Ulrike: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten, Regensburg 2009.

Münch 2014 = Münch, Birgit Ulrike: Was heißt (Kunst-)Fälschung in der Vormoderne? Einleitende Überlegungen von Zedler bis Grafton, in: Andreas Tacke / Birgit Ulrike Münch / Markwart Herzog / Sylvia Heudecker (Hgg.): Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne, Petersberg 2014 (Kunsthistorisches Forum Irsee 1), S. 9–14.

Onuf 2018 = Onuf, Alexandra: The „Small Landscape“ Prints in Early Modern Netherlands, London / New York 2018.

Orenstein et al. 1993 = Orenstein, Nadine M. / Leeflang, Huigen / Luijten, Ger / Schuckman, Christiaan: Print Publishers in the Netherlands 1580–1620, in: Ger Luijten / Ariane Van Suchtelen (Hgg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art: 1580–1620. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 1993, S. 167–200.

Orenstein 1996 = Orenstein, Nadine M.: Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland, Rotterdam 1996 (Studies in Prints and Printmaking 1).

Orenstein 2016 = Orenstein, Nadine M.: Stepping up to the Plate. The State of Research in Seventeenth-Century Dutch Prints, in: Wayne Franits (Hg.): The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century, Burlington 2016, S. 302–320.

Parshall 1994 = Parshall, Peter: Art and the Theater of Knowledge. The Origins of Print Collecting in Northern Europe, in: Harvard University Art Museums Bulletin 2 (1994), S. 7–36.

Parshall 2004 = Parshall, Peter: The Unfinished Print. Meisterwerke unvollendeter Druckgraphik aus sechs Jahrhunderten. Katalog zur Ausstellung in der National Gallery of Art Washington, Wolfratshausen 2004.

Paulus / Hübener / Winter 2020 = Paulus, Jörg / Hübener, Andrea / Winter, Fabian: Einleitung: Eigensinnige Agenten. Zur auffällig unauffälligen Existenz von Duplikaten, Abschriften und Kopien in natur/kulturtechnischen Prozessen, in: Jörg Paulus / Andrea Hübener / Fabian Winter (Hgg.): Duplikat, Abschrift & Kopie. Kulturtechniken der Vervielfältigung, Wien / Köln / Weimar 2020, S. 7–20.

Pawlak 2017 = Pawlak, Anna: Non-finito als *figura*. Das Mysterium der Inkarnation in Hendrick Goltzius’ *Anbetung der Hirten*, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, dem Maximilianmuseum Augsburg und der Galerie in der Reithalle Schloss Neuhaus Paderborn, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 21), S. 42–53.

Pawlak 2018 = Pawlak, Anna: Poetologie des Sturzes. Die Antike und ihre kreative Aneignung in Hendrick Goltzius' *Himmelsstürmern*, in: Johannes Lipps / Anna Pawlak (Hgg.): Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie. Katalog zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen MUT, Tübingen 2018 (Schriften des Museums der Universität Tübingen MUT 17), S. 66–79.

Pfisterer 2011 = Pfisterer, Ulrich: Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, in: Ulrich Pfisterer / Gabriele Wimböck (Hgg.): „Novità". Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich 2011 (Bilder-Diskurs), S. 7–85.

Pon 2004 = Pon, Lisa: Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print, New Haven 2004.

Ramaix 1992 = Ramaix, Isabelle de: Graveurs en uitgevers Sadeler. Katalog zur Ausstellung in der Koninklijke Biblioteek Albert I, Brüssel 1992 (Catalogi van tentoonstellingen georganiseerd in de Koninklijke Bibliotheek Albert I 233).

Ramaix 1999 = Ramaix, Isabelle de: Johan Sadeler I. Part 1 (Supplement), New York 1999 (The Illustrated Bartsch 70).

Raupp 1981 = Raupp, Hans Joachim (Hg.): Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung im Belgischen Haus Köln, Köln 1981.

Rebel 2009 = Rebel, Ernst: Druckgraphik. Geschichte und Fachbegriffe, 2. durchges. u. aktual. Aufl. Stuttgart 2009.

Riggs 1977 = Riggs, Timothy A.: Hieronymus Cock, Printmaker and Publisher, New York 1977 (Outstanding Dissertations in the Fine Arts).

Riggs / Silver 1993 = Riggs, Timothy A. / Silver, Larry (Hgg.): Graven Images. The Rise of Professional Printmakers in Antwerp and Haarlem, 1540–1640. Katalog zur Ausstellung in der Mary and Leigh Block Gallery Evanston und dem Ackland Art Museum Chapel Hill, Evanston 1993.

Rubach 2016 = Rubach, Birte: Ant. Lafreri formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion, Berlin 2016.

Schmidt / Wouk 2017 = Schmidt, Suzanne K. Karr / Wouk, Edward H. (Hgg.): Prints in Translation, 1450–1750. Image, Materiality, Space, London / New York 2017 (Visual Culture in Early Modernity 51).

Schmidt-Clausen 2016 = Schmidt-Clausen, Uta: Bildgedichte von Franco Estius (ca. 1544–ca. 1594) nach Livius und Ovid in der Druckgraphik von Hendrick Goltzius, in: Neulateinisches Jahrbuch 18 (2016), S. 307–352.

Scholz / Wolkenhauer 2018 = Scholz, Bernhard F. / Wolkenhauer, Anja (Hgg.): Typographorum Emblemata. The Printer's Mark in the Context of Early Modern Culture, Berlin / New York 2018 (Schriftmedien 4).

Schuckman 1996a = Schuckman, Christiaan: Maarten de Vos. Text, hg. von Dieuwke de Hoop Scheffer, Rotterdam 1996 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, 44).

Schuckman 1996b: Schuckman, Christiaan: Maarten de Vos. Plates, Part 1, hg. von Dieuwke de Hoop Scheffer, Rotterdam 1995 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, 45)

Simon 1958 = Maria Simon: Claes Jansz. Visscher, Diss. Freiburg 1958.

Slatkes 1978 = Slatkes, Leonard J. (Hg.): Netherlandish Artists, New York 1978 (The Illustrated Bartsch 1).

Stock 1998 = Stock, Jan van der: Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585, Rotterdam 1998 (Studies in Prints and Printmaking 2).

Stock 2002 = Stock, Jan van der: Ambiguous Intentions, Multiple Interpretations. An ‚Other' Look at Printed Images from the Sixteenth Century, in: Jan L. de Jong / Mark Meadow / Bart Ramakers / Frits Scholten (Hgg.): Prentwerk. Print work, Zwolle 2002 = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 52 (2002), S. 19–29.

Tacke et al. 2014 = Tacke, Andreas / Münch, Birgit Ulrike / Herzog, Markwart / Heudecker, Sylvia (Hgg.): Fälschung – Plagiat – Kopie. Künstlerische Praktiken in der Vormoderne, Petersberg 2014 (Kunsthistorisches Forum Irsee 1).

Tolstichin 2014 = Tolstichin, Elena: Auf der Suche nach dem Gemeinchristlichen. Hendrick Goltzius' überkonfessionelle Druckgraphik, in: Iris Wenderholm (Hg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Katalog zur Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Petersberg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 6), S. 36–46.

Tolstichin 2018 = Tolstichin, Elena: Ein „ominöser Sturmvogel". Die „Religio" des Maerten de Vos als Kompositfigur mobiler Konfessionssymbole, in: Andreas Beyer / Horst Bredekamp / Uwe Fleckner / Gerhard Wolf (Hgg.): Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie, Berlin 2018, S. 155–165.

Veldman 1993 = Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck. Part I: Old Testament, Including Series with Old & New Testament, hg. von Ger Luijten, Roosendaal 1993 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Veldman 2001 = Veldman, Ilja M.: Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe, Rotterdam 2001 (Studies in Prints and Printmaking 4).

Veldman 2009 = Veldman, Ilja M.: Der Calvinismus und die bildende Kunst der Niederlande im Goldenen Jahrhundert, in: Ansgar Reiß / Sabine Witt (Hgg.): Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin und in der Johannes-a-Lasco-Bibliothek Emden, Dresden 2009, S. 270–278.

Warren 2015 = Warren, Maureen: A Shameful Spectacle. Claes Jansz. Visscher's 1623 News Prints of Executed Dutch „Arminians", in: John R. Decker / Mitzi Kirkland-Ives (Hgg.): Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300–1650, Farnham 2015 (Visual Culture in Early Modernity 42), S. 207–230.

Wolkenhauer 2002 = Wolkenhauer, Anja: Zu schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts. Einführung, Einzelstudien, Katalog, Wiesbaden 2002 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 35).

Woollett / Schuchtelen 2006 = Woollett, Anne T. / Suchtelen, Ariane van (Hgg.): Rubens & Brueghel. A Working Friendship, Los Angeles 2006.

Wouk 2017 = Wouk, Edward H.: Toward an Anthropology of Print, in: Suzanne K. Karr Schmidt / Edward H. Wouk (Hgg.): Prints in Translation, 1450–1750. Image, Materiality, Space, London/ New York 2017 (Visual Culture in Early Modernity 51), S. 1–18.

Zika 2017 = Zika, Charles: Recalibrating Witchcraft through Recycling and Collage: The Case of a Late Seventeenth-Century Anonymous Print, in: Debra Taylor Cashion / Henry Luttikhuizen / Ashley D. West (Hgg.): The Primacy of the Image in Northern European Art, 1400–1700. Essays in Honor of Larry Silver, Leiden / Boston 2017 (Brill's Studies in Intellectual History 271 / Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 32), S. 391–404.

Kreative Aneignung.
Dynamiken pluraler Autorschaft in Neuauflagen

Steffen Zierholz

(Re-)Inventio und plurale Autorschaft in Heinrich Engelgraves *Lux evangelica* (1648)

Abstract

This chapter explores the emblematic sermon book *Lux evangelica* (1648), written by the Jesuit Heinrich Engelgrave, in relation to the monumental *Imago primi saeculi* (1640) which celebrated the centenary of the founding of the Jesuit order. Illustrated with engravings by Cornelis Galle it became most influential for the subsequent Jesuit emblematic literature. While Engelgrave reproduced some of Galle's emblems laterally reversed, most of them bear only a distant resemblance. This paper is particularly interested in those depictions which, however subtle, can be linked to the *Imago primi saeculi*. Based on two case studies that both employ sculpture as metaphor, I will shed light on the practices of reproduction as well as reproductive variations that characterize Engelgrave's pictorial (re-)inventions as a testimony of Jesuit corporate authorship.

Keywords

Sculpture as Metaphor, *Imago primi saeculi*, Jesuit Emblematics, Self-Care, Self-Knowledge, Corporate Authorship

Der in Antwerpen geborene Jesuit Heinrich Engelgrave (1610–1670) bereicherte den Korpus der ordenseigenen, druckgraphisch bebilderten Erbauungsliteratur mit seinen emblematischen Predigtbüchern. Hierzu zählt auch sein Hauptwerk *Lux evangelica*, das bereits kurz nach der Erstpublikation 1648 in der Antwerpener Offizin Cnobbaert bis in das 18. Jahrhundert hinein in zahlreichen weiteren Auflagen erschien.[1] Das zweibändige Werk enthält 52 Predigten, die den Sonntagen des liturgischen Kirchenjahres zugeteilt sind und jeweils mit einem von Jacob van Meurs gestochenen Emblem eingeleitet werden.[2] Seine emblematische Ausstattung ist eng mit der acht Jahre zuvor in der Offizin Plantin gedruckten Festschrift *Imago primi saeculi* verbunden – ein hauptsächlich von Jean Bolland verfasstes flämisches Gemeinschaftswerk, das anlässlich des hundertjährigen Bestehens der Jesuiten 1640 erschien und auf 952 Seiten die Geschichte

1 Backer / Backer / Carayon 1892, S. 394–398.
2 Knapp / Tüskés 2003, bes. S. 168–189; Vaeck 2007, S. 535–551; Dekoninck 2005, S. 324–326; Dekoninck 2008, S. 299–319; Vaeck 2011, S. 289–307.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-002

und Verdienste des Ordens propagierte.[3] Nach einführenden Prolegomena folgen sechs Bücher, die mit von Cornelis Galle nach Entwürfen des Rubensschülers Philips Fruytiers gestochenen Emblemen abgeschlossen werden. Die *Imago primi saeculi* erschien im selben Jahr in einer um 22 Stiche und 200 Seiten reduzierten Ausgabe (allerdings in einer dreifachen Auflagenhöhe) in niederländischer Übersetzung unter dem Titel *Af-beeldinghe van d'eerste eeuwe der Societyt Iesu*. Damit konnte das Werk eine breite Wirkungsgeschichte entfalten, die nicht zuletzt, als visuelle Autorität, für die jesuitische Emblematik wegweisend war.[4]

Während Engelgraves Synthese von Emblem- und Predigtbuch bereits gewürdigt und der im Vergleich zu Jerónimo Nadals *Adnotationes et meditationes in evangelia* veränderte Bildgebrauch als Entwicklung von einer „mystical exegesis" hin zu einer „tropological or moral praxis" beschrieben wurde,[5] ist die konkrete Gestaltung der Embleme bislang nur unzureichend untersucht worden. Bekanntlich übernahm Engelgrave einzelne Bildfindungen aus der *Imago primi saeculi*, die er teils spiegelverkehrt in der *Lux evangelica* reproduzieren ließ, teils minimal variierte.[6] In vielen Fällen wandelte er Ikonographie und Semantik kreativ ab, sodass sie nur noch eine entfernte Ähnlichkeit mit der Vorlage aufweisen und daher als eigenständige und, wie der jesuitische Emblematiker Claude-François Ménestrier urteilte, geistreiche (*ingenieuses*) Inventionen gelten können.[7] An diese zeitgenössische Reflexion über das Spannungsfeld von Reproduktion und (re-)produktiver Abweichung knüpfen die nachfolgenden Ausführungen an. Die scheinbar sporadisch, doch vermutlich kalkuliert eingefügten Neuauflagen der bereits bestehenden Bildfindungen führen den mit der *Imago primi saeculi* vertrauten Rezipient:innen ein ikonographisches Wechselverhältnis vor Augen, das jedoch nicht auf eine eindimensionale, lineare Abhängigkeit reduziert werden darf. Vielmehr, so sei als These formuliert, stimulieren die mehr oder minder deutlich in Erscheinung tretenden Rekonfigurationen von Galles Emblemen ein prüfendes und vergleichendes Sehen, welches die produktive Spannung von *inventio* und *re-inventio* in den Blick nimmt und für eine plurale jesuitische Autorschaft sensibilisiert.

Der vorliegende Beitrag untersucht die von Engelgrave verwendeten Formen des Zitierens, Übersetzens, Paraphrasierens und Transformierens, die seine *(re-)inventio* ausgewählter Embleme als ‚Praxis des Sekundären' charakterisieren, das heißt als Manifestation von künstlerischen Verfahren, „die gezielt auf den Status des Vorgefundenen,

3 Siehe Salviucci Insolera 2004, bes. S. 107–150 sowie die verschiedenen Beiträge in O'Malley 2015; Fumaroli 1998, bes. S. 444–476; Dimler 1981, S. 433–448.

4 Vaeck / Houdt / Roggen 2015, S. 127–410, bes. S. 166–172; siehe auch Tjoelker 2010, S. 97–118.

5 Dekoninck 2008, S. 316.

6 Vgl. etwa Engelgrave: Lux evangelica, S. 118 (Emblem XIII) und Bolland: Imago, S. 945 sowie Engelgrave: Lux evangelica, S. 151 (Emblem XVI) und Bolland: Imago, S. 177.

7 Daly / Dimler 2000, S. 240 u. 244; Salviucci Insolera 2004, S. 221f.; Ménestrier: Philosophie, Bd. 1, S. 76.

des Nicht-Authentischen oder des Abgeleiteten ihres Gegenstandes bzw. Materials setzen – oder aber derartige Zuschreibungen bewusst problematisieren".[8] Der Begriff des Sekundären ist hier also keineswegs normativ im Sinne von ‚zweitrangig' zu verstehen, sondern bezeichnet sekundäre künstlerische Werkprozesse, die eine Form kreativer Aneignung darstellen. Anhand eines Close reading von zwei Emblemen, der *Institutio iuventutis* (‚Unterweisung der Jugend') aus der *Imago primi saeculi* und dem *Tu quis es?* (‚Wer bist du?') aus der *Lux evangelica*, soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie differenziert und subtil sich Engelgraves Übernahmen und Abwandlungen gestalten.[9] Die in der Darstellung der *Institutio iuventutis* als pädagogische Metapher fungierende Tätigkeit des Bildhauers wurde in dem Emblem *Tu qui es?* zum Gegenstand einer konzeptuellen *re-inventio*, die sich sowohl auf eine veränderte Textgrundlage stützt als auch aus einer produktiven Auseinandersetzung mit Galles Vorlage resultiert.

1. Die Jesuiten als Seelenbildhauer

Das mit *Institutio iuventutis* (‚Ausbildung der Jugend') betitelte Emblem aus dem dritten Buch der *Imago primi saeculi*, das unter anderem die pädagogischen Verdienste des Ordens feiert, zeigt einen Bildhauer, der in seiner Werkstatt die Skulptur eines Jünglings aus dem Marmor meißelt (Abb. 1 und 2).[10] Am linken Bildrand steht auf einem leicht nach hinten versetzten Rundsockel die fertig gearbeitete, nahezu verlebendigte Figur eines weltlich gekleideten jungen Mannes, der aus dem Halbschatten ins Licht zu schreiten scheint. Dieser Eindruck wird durch ihren Blick und Zeigegestus verstärkt, die auf die Skulptur des Christus hinter dem Bildhauer verweisen. Die *subscriptio* bildet das Galater 4,19 entnommene Zitatfragment *Donec formetur CHRISTVS in vobis* („[bei euch, meinen Kindern, für die ich von neuem Geburtswehen erleide], bis Christus in euch Gestalt annimmt") und verweist auf das Ideal der *christoformitas*. Das Ziel der pädagogischen Bemühungen des Ordens, das eigentliche Thema des Emblems, bezeichnet demnach die *christomimesis*, die sukzessive Umbildung des Menschen nach dem Vorbild Christi. Die einzelnen Skulpturen repräsentieren die drei spirituellen Stadien auf dem Weg zur Vollendung – Reinigung, Erleuchtung und Vereinigung –, welche die Jesuiten im Anschluss an Pseudo-Dionysius' *Mystische Theologie* auf die einzelnen Wochen der *Geistlichen Übungen*, der Grundpfeiler der jesuitischen Spiritualität, übertragen haben.[11] Die Arbeit an der Skulptur des Jünglings, das Wegschlagen des überflüssigen Materials, die Beseitigung der Ecken, das Glätten der Kanten und Oberflächen, entspricht dem

8 Fehrmann et al. 2004, S. 7.

9 Beide Fallstudien habe ich ausführlich mit Blick auf eine jesuitische Ästhetik der Existenz und Lebenskunst untersucht; siehe Zierholz 2019, bes. S. 7–12 u. 39–63.

10 Bolland: Imago, S. 468.

11 Ruh 1990, bes. S. 53–58.


468 IMAGO PRIMI SÆCVLI SOC. IESV.

Inſtitutio iuuentutis.

Ἄχρις οὗ μορφωθῇ ΧΡΙΣΤΟΣ ἐν ὑμῖν.

Donec formetur CHRISTVS in vobis. *Gal.* 4.

Ἀξαγαλιζόντων τύπος ἁβρὸς, ἀριστονόοιο
Κρεὶ Πολυκλείτου κύδεα λυγρὰ δέδοι.
Ἠελίους πολλοὺς, καὶ πλείονας οὐχὶ σελήνας,
Ὕδρυμα τῆς Κύπριδος γλύψατο Πραξιτέλης;
Ἐν δὲ διεγλύψαμεν Νέμεσιν, τὸ γλυφεῖον ἀμέτροις
Φειδιακὸν καμάτοις ἔτλαε πλειονάκις;
Οὐχὶ κ' Ἀλεξάνδρου τὸ μορφόμενον ὄψει πρόσωπον
Λύσιππος χαλεποῖς ἐξετέλεσσε πόνοις;
Εἴθε γλύφοιεν ἑοῖσι βίον τε, λόγον τε, φάος τε,
Γλύμμασι! τοῖς τελέθοι οὔνομα ῥ' ἀθάνατον.
Πραξιτέλην τέλος οὐδὲν ἔοι ἐπικλειόμενον Ἀοιδοῖς
Οὐδὲ φύοιτ' ἴσον σοι Πολύκλειτε κλέος.
Ἀλλ' ἀλαπαδνὰ μόνοις δαιδάλματα γέρατα χειρῶν
Ἀνδρομέων, καὶ πάντ' ἄπνοα, πάντα κόνις.
Ὑμεῖς νεόγλυφοι μεγάλου ἑταῖροι μὲν ἸΗΣΟΥ,
Τοὶ μορφιζόντων παῖδεσσι κλειτότεροι.
Κρεῖον ἐς κακίαν κῦρον, καὶ τ' ἤθε' ἄμορφον
Σύμμορφον τ' ἀρετῇ γλάπτετε, τῷ τε καλῷ.
Νεαίμεν' αἰνύμενοι κακότητα μὲν ὥστε γλυφείῳ
Μορφοῦντες κέλομεν στήθεσι χειρόβιον.
Πλάττετε τρισμάκαρες, καὶ γλάπτετε, ὦ νεογλύπται,
Ἐν τοῖσιν κεκρύβευ θαύματα πλεῖστα πόνοις.
Οὐ μορφὰς μορφοῦτε βροτῶν, μορφάς τε θεάων,
Ὕμμιν ἀλλὰ πέλει γλύμματα χειρόθεος.

Scholæ

Abb. 1. Cornelis Galle nach Philips Fruytiers: Institutio iuventutis, in: Imago primi saeculi Societatis Iesu, Antwerpen: Plantin-Moretus, 1640, S. 468, Georgetown University Library, The Booth Family Center for Special Collections, Signatur: 96B6.

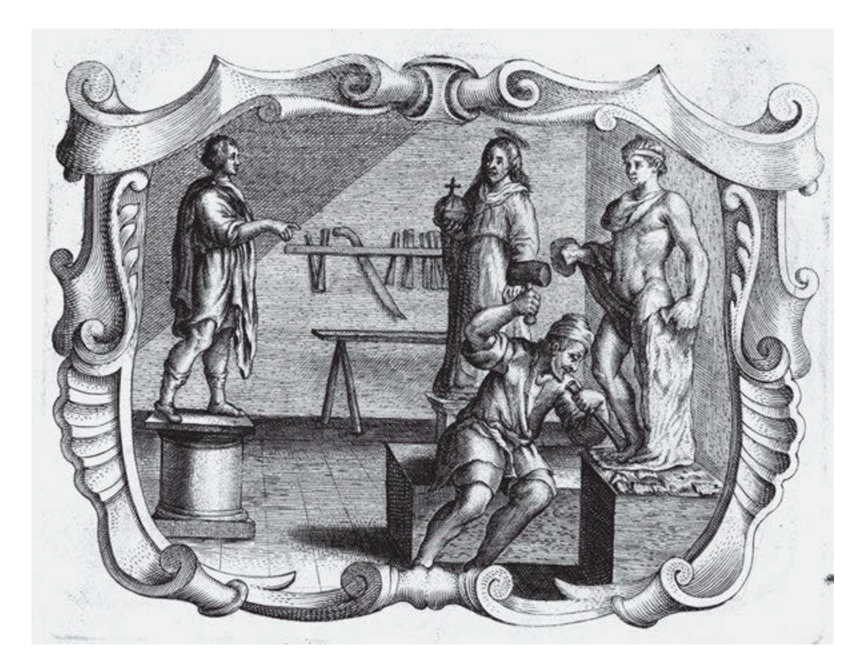


Abb. 2. Cornelis Galle nach Philips Fruytiers: Institutio iuventutis, 1640, Detail aus Abb. 1.

Zustand der Reinigung. Die Figur des jungen Mannes links verkörpert den Zustand der Erleuchtung, der durch das Heraustreten aus dem Halbschatten ins Licht dargestellt wird. Den letzten Zustand bildet die Vereinigung mit Christus.[12] Diese ist durch das Verschwinden des Mannes, das heißt durch seinen Selbstverzicht gekennzeichnet. Er hat sich gemäß der *subscriptio* vollkommen dem Vorbild Christi angeglichen.

Die für die Emblematik charakteristischen Verweiszusammenhänge von Bild und Text begründen die bildhauerische Arbeit als Metapher für Formungs- und Bildungsprozesse. Dies wird durch die lateinische *inscriptio* angedeutet und im altgriechischen Bildgedicht expliziert. Es bezeichnet die Jesuiten als Bildhauer von Seelen, die ein nach Christus geformtes Leben mit einem Meißel herausarbeiten.[13] Die Metapher des Menschenbildners ist dabei keineswegs eine jesuitische Erfindung, sondern wurde aus der antiken Philosophie in das christliche Denken implementiert. So preist Platons *Politeia* Sokrates als jemanden, der „die Staatsregenten wie ein Bildner herausgearbeitet [hat]".[14] Epiktet brachte im *Handbüchlein* das handwerklich-plastische Gestalten mit der Idee der Lebenskunst in Verbindung: „Denn, wie Holz ein Gegenstand für den Zimmer-

12 Ignatius von Loyola: Satzungen, S. 580–827, hier S. 676.
13 Eine englische Übersetzung des Bildgedichtes in O'Malley 2015, S. 567.
14 Platon: Der Staat, VII, 540c.

mann, das Erz für den Bildhauer, so ist das Leben jedes Einzelnen Gegenstand seiner Lebenskunst."[15] Und in seiner *Abhandlung über die Ausstattung des Menschen* beschreibt der griechische Kirchenlehrer Gregor von Nyssa den künstlerischen Schaffensprozess, bei dem das unbehauene Material allmählich Form gewinnt, bis es mit dem Urbild übereinstimmt. Er überträgt die formgebende Arbeit des Bildhauers auf die Arbeit an der menschlichen Seele: „Etwas Ähnliches wenn man sich bei der Seele denkt, wird man das Richtige nicht verfehlen."[16]

Aufbauend auf den bildtheologischen und bildanthropologischen Prämissen spielt die Metapher mit der Ambivalenz von künstlerischer und ethischer *imitatio*, von Nachahmung der Natur (*imitatio naturae*) und Nachahmung Christi (*imitatio Christi*), die für das Motiv der malenden Seele vielfach belegt ist.[17] Ein frühes Beispiel ist Hendrik Goltzius' Stich *Exemplar virtutis* von 1578 aus der sechsteiligen Serie der Allegorien über das Leben Christi (Abb. 3). Christus steht hier links im zentralen Bildfeld und verweist mit seiner rechten Hand auf das Lamm im Vordergrund. Mit seiner Linken hält er ein herzförmiges Bild, das ihn als jungen Hirten zeigt. Er blickt zu einer Frau hinab, die auf einer ebenfalls herzförmigen Leinwand das von Christus präsentierte Bild des jungen Hirten ‚nachmalt'. In ihrer Hand hält sie eine Palette sowie Pinsel und Perspektivstab, an deren überkreuzten Enden die Worte *Imitatio Chr*[*ist*]*i* geschrieben stehen.

Da mit der schriftlichen Konsolidierung des kunsttheoretischen Diskurses im 16. Jahrhundert ein gesteigertes Bewusstsein für die medialen Spezifika der Künste einherging, scheint die in der religiösen Druckgraphik vergleichsweise seltene gleichnishafte Verwendung der bildhauerischen Tätigkeit von der Absicht getragen, für ihre mechanische Aspekte zu sensibilisieren. Sind diese bei Goltzius nur durch die auf dem Boden liegenden Malerutensilien angedeutet, zeigen sie sich in der *Institutio iuventutis* in unübersehbarer Deutlichkeit: So kann der Innenraum durch die Meißel, das Winkelmaß und den Zirkel an den Wänden als Bildhauerwerkstatt bestimmt werden. Die Steinsplitter, die auf den Sockel der Jünglingsfigur herabgefallen sind, verweisen auf den Lärm und den Schmutz, die der Bildhauer verursacht. Er trägt die turbanartige Kopfbedeckung, die sogenannte *celata*, um sein Haar vor Marmorstaub zu schützen.[18] Die seltsam verdrehte, unnatürliche Haltung, mit welcher der Bildhauer seinen Meißel in der Hand hält, kann als Referenz auf Leonardos Argument verstanden werden, wonach der Maler im Gegensatz zum Bildhauer seinen Pinsel bequem und mühelos führen könne. Damit konterkariert die *Institutio iuventutis* das Ideal der *sprezzatura* und betont ostentativ, dass das skulpturale Werk nicht mühelos, sondern nur unter größten Anstrengungen ge-

15 Epiktet: Handbüchlein, I, 15.

16 Gregor von Nyssa: Ausstattung des Menschen, S. 314f.

17 Zum Motiv der malenden Seele in einem jesuitischen Kontext siehe Chipps Smith 2002, S. 49; Dekoninck 2005, S. 190f.; Melion 2009, S. 153–187.

18 Vgl. dazu Steinmann 1913, S. 17.



Abb. 3. Philips Galle nach Hendrick Goltzius, verlegt von Philips Galle: Exemplar virtutum, aus der Graphikserie: Allegorische Szenen aus dem Leben Christi, 1578, Kupferstich, 266 × 197 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 51.501.58.

schaffen werde. In diesem Sinne erklärt auch das Bildgedicht, dass die berühmtesten Bildhauer der Antike, Polyklet, Praxiteles und Phidias, ihre Werke unter großen Anstrengungen verwirklicht haben, und parallelisiert diese mit der mühsamen Arbeit der Jesuiten, in der die größten Wunder verborgen seien.[19]

Angesichts der Emanzipation der bildenden Künste von den sozial niedrig gestellten *artes mechanicae* entschied das Ausmaß der körperlichen Anstrengung über die Würde einer künstlerischen Disziplin. Zwar galt der *labor* als künstlerisches Tugendideal, doch stand ihm in der Paragone-Diskussion das Argument gegenüber, dass die Bildhauerei mit größerer körperlicher Anstrengung verbunden wäre und deshalb hinter die Malerei zurückfalle.[20] Während der Maler seine Werke mit größerer geistiger Anstrengung (*con maggior fatica di mente*) realisiere, übe der Bildhauer seine Arbeit mit größeren körperlichen Strapazen aus (*con maggior fatica di corpo*).[21] Er müsse viel Kraft aufwenden, um mit den Armen und dem Hammer die Figur aus dem Marmor zu schlagen. Dies sei eine äußerst mechanische Arbeit (*esercitio meccanicissimo*), bei der er ins Schwitzen komme. Dabei vermische sich der Schweiß mit dem Marmorstaub, so dass er einem Bäcker gleiche.[22] Der derbe Charakter der bildhauerischen Tätigkeit spiegelt sich in Leonardos Beschreibung der Arbeitsräume wider. Er wertet die Arbeitsstätte des Bildhauers als schmutzige, staubige und mit Steinsplittern übersäte *bottega* ab, wohingegen er den Arbeitsort des Malers zu einem *studiolo* stilisiert, in dem in sauberer Umgebung, wohlgekleidet, in feiner Gesellschaft und umgeben von schönen Gemälden gearbeitet werde. Statt lauter Hammerschläge ertöne angenehme Musik.[23]

Während die körperlich anstrengende Betätigung im Paragone als negatives Kriterium in Erscheinung tritt, war sie in einem monastischen Kontext als Teil der Praxis der Askese grundsätzlich positiv besetzt.[24] Der Aspekt der Mühsal und Arbeit konnte im Mönchtum auf eine lange Tradition zurückblicken, war doch die monastische Kultur der Ort, an dem erstmals über Arbeit reflektiert wurde. Als eine Form der Askese wurde sie, im Unterschied zum Paragone-Diskurs, positiv eingeschätzt und als notwendig erachtet, um das eigene Seelenheil zu erlangen. Insbesondere mit Augustinus' früher Abhandlung *De opere monachorum* erfuhren für ein Leben im Kloster angemessene Tätigkeiten eine theologische Aufwertung. Darin erklärte Augustinus Arbeit zur Grundlage der monastischen Lebensform, die später in der Benedikt von Nursia zugeschriebenen Formel *ora et labora* ihre bekannteste Ausprägung erfuhr.

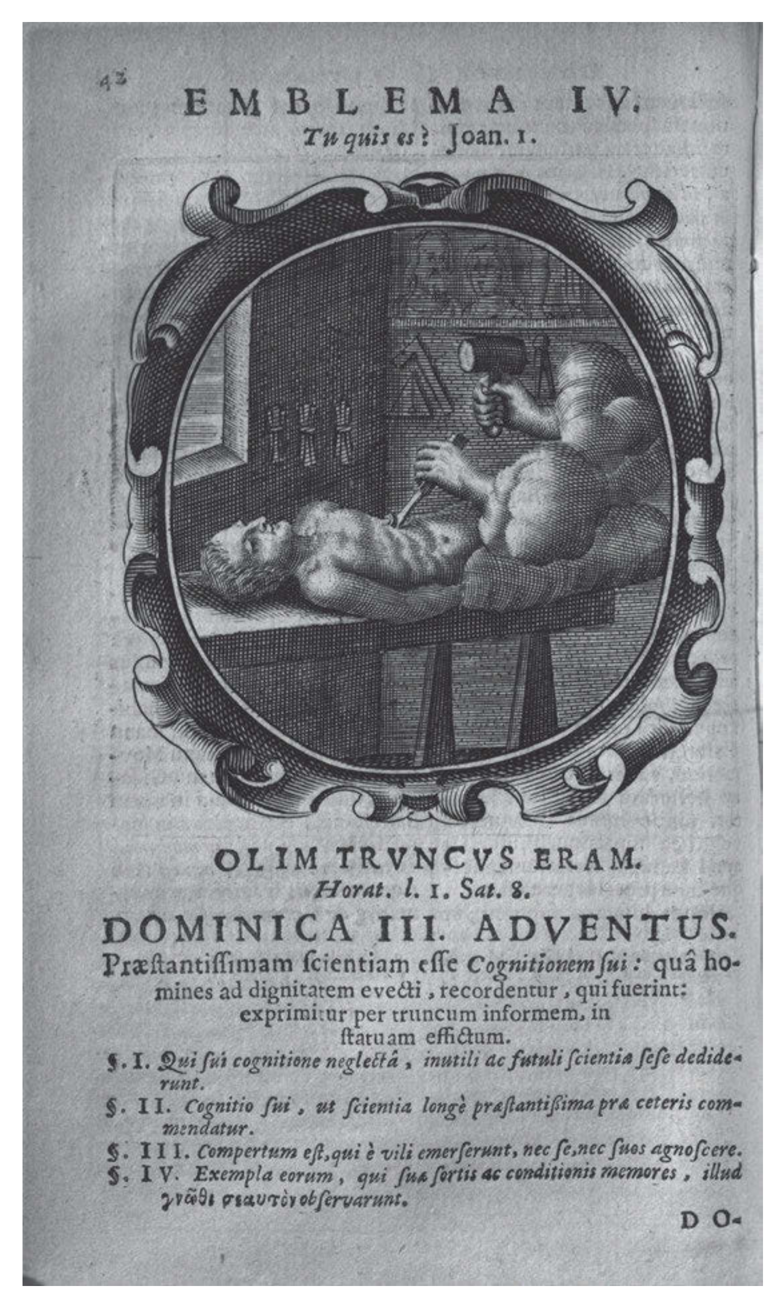
19 O'Malley 2015, S. 567.
20 Vgl. Mendelsohn 1982, S. 53 und Jonietz 2011.
21 Leonardo: Das Buch von der Malerei, Bd. 1, S. 74.
22 Leonardo: Das Buch von der Malerei, Bd. 1, S. 74.
23 Leonardo: Das Buch von der Malerei, Bd. 1, S. 74; zu dieser Unterscheidung Cole / Pardo 2005, bes. S. 16–19.
24 Schreiner 2006, S. 131–171; Kreutzer 2001, S. 20–50.

In einem religiösen Kontext bezieht die Bildhauerei als Metapher ihre Anschauungskraft somit nicht nur aus den augenscheinlichen Akten der materiellen Werk- oder Formgenese, sondern schließt ein spezifisches künstlerisches und kunsttheoretisches Wissen mit ein, um gezielt an monastische Topoi anzuknüpfen. Differenzierte Überlegungen finden sich bei Johannes Chrysostomos, demzufolge die gestalterische Arbeit am Menschen einen wichtigen Unterschied zu den handwerklichen und künstlerischen Tätigkeiten aufweist. Denn während der Silberarbeiter, der Kupferschmied oder der Bildhauer die materiellen Objekte am nächsten Tag unverändert in der Werkstatt vorfinde, seien Menschen beseelte und damit dauerhaft formbare und verformbare Wesen. Der Mensch werde mit viel Mühe gebildet und gebessert, sobald er aber erneut seinen alltäglichen Geschäften nachgehe, verforme er sich wieder und verursache noch mehr Mühe. Daher müssen die Gläubigen, auch nachdem sie die Kirche verlassen haben, Eifer und Mühe aufwenden, um für sich selbst Sorge zu tragen.[25] Ähnliche Überlegungen finden sich in Claudio Acquavivas primär an die Jesuiten gerichtetem Brief *De renovatione spiritus* von 1583. Darin fordert er, dass die Meditation wie die Architektur oder das Schmiedehandwerk ausgeübt werden müsse. Der Unterschied zu diesen Künsten bestehe im Material: Der Stein hindere den Architekten nicht daran, ihm eine bestimmte Form zu induzieren (*ne all'architetto le pietre, né à gli altri artefice impediscono le materie i suoi disegni*).[26] Die *filosofia* hingegen – hier sinngemäß als Lebenskunst verstanden – habe die Leidenschaften des Menschen zum Gegenstand. Sie besitzen eine größere Widerständigkeit und seien starken Veränderungen ausgesetzt. Dem langjährigen Ordensgeneral zufolge bereite es zwar Mühe, den Stein in eine bestimmte Form zu bringen, doch sei er erst einmal in die gewünschte Form gebracht, kehre er nicht in seinen rohen Zustand zurück. Dagegen erfordere die Leidenschaft der Menschen eine tagtägliche Anstrengung.[27]

2. Die Bildhauerei als Metapher der Selbstsorge

Die für die *Institutio iuventutis* skizzierten metaphorischen Bedeutungszusammenhänge sind noch für Engelgraves Emblem *Tu quis es?* grundlegend, allerdings kommt es hier zu signifikanten Sinnverschiebungen (Abb. 4).[28] Das dem dritten Adventssonntag zugeordnete Emblem verweist mit dem Zitat aus Johannes 1,19 auf die Frage nach dem Subjekt, die Frage nach der Erkenntnis des Subjekts und damit der Selbsterkenntnis. Dieses Thema wird in den Zeilen unterhalb des Emblems aufgenommen und ausgeführt. Darin wird die Selbsterkenntnis (*cognitionem sui*) als ein vorzügliches Wissen (*praestantissimam scientiam*) bezeichnet, wodurch die einst zur Würde emporgehobenen Menschen daran

25 Johannes Chrysostomos: Homilien, S. 271.
26 Acquaviva: Lettera, S. 23; vgl. zu diesem Brief Burke 1969, S. 27.
27 Acquaviva: Lettera, S. 23f.
28 Engelgrave: Lux evangelica, S. 42.


42

EMBLEMA IV.

Tu quis es? Joan. 1.

OLIM TRVNCVS ERAM.

Horat. l. 1. Sat. 8.

DOMINICA III. ADVENTUS.

Præſtantiſſimam ſcientiam eſſe *Cognitionem ſui:* quâ homines ad dignitatem evecti, recordentur, qui fuerint: exprimitur per truncum informem, in ſtatuam effictum.

§. I. *Qui ſui cognitione neglectâ, inutili ac futuli ſcientia ſeſe dediderunt.*

§. II. *Cognitio ſui, ut ſcientia longè præſtantiſſima præ ceteris commendatur.*

§. III. *Compertum eſt, qui è vili emerſerunt, nec ſe, nec ſuos agnoſcere.*

§. IV. *Exempla eorum, qui ſuæ ſortis ac conditionis memores, illud γνῶθι σεαυτὸν obſervarunt.*

DO-

Abb. 4. Jacob van Meurs: Tu quis es?, in: Heinrich Engelgrave: Lux Evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita in anni dominicas, selecta historia et morali doctrina varie adumbrata, Köln: Jacobus à Meurs, 1655, S. 42, München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 2373145 Hom. 427-2.

erinnert werden, wer sie waren. Diese Rückkehr zu einem gleichsam prälapsarischen Zustand werde durch einen unförmigen Baumstamm versinnbildlicht, aus dem man ein Standbild erschaffe (*exprimitur per truncum informem, in statuam effictum*).[29]

Die von einer Kartusche gerahmte *pictura* zeigt eine auf der Werkbank liegende, unvollendete Skulptur aus Holz, deren Haupt und Oberkörper ausgearbeitet sind, deren Hände und Unterleib aber noch undefiniert im Stamm verborgen bleiben. Die aus den Wolken hervorwachsenden Hände bearbeiten die Figur mit Hammer und Schnitzmeißel, lassen aber die Betrachter:innen über die künstlerische Autorenschaft, das heißt über das Subjekt der Gestaltung, im Ungewissen. Die s*ubscriptio* mit den Worten *Olim truncus eram* ist anders als die *inscriptio* kein Bibelzitat, sondern Horaz' *Sermones* entnommen: „Ein Stamm vom Feigenbaum war ich dereinst, wertloses Holz; ob eine Bank, ob ein Priapus aus mir werden sollte, schwankte erst der Zimmermann; dann machte er mich lieber zum Gott."[30] Ähnlich wie in der *Institutio iuventutis* zielt die Arbeit des Bildschnitzers auf eine ‚Vergöttlichung', die hier in humanistische Verse eingekleidet ist. Doch während die Tätigkeit des Bildhauers bei Galle als pädagogische Metapher im Epigramm expliziert wird, gestaltet sich das Bild-Text-Verhältnis im Emblem *Tu quis es?* komplexer und wirft Fragen auf: Wie kann ein zutiefst kontemplativer Akt wie die Selbsterkenntnis mit der mühsamen Arbeit eines Bildschnitzers in Verbindung gebracht werden? In welchem Verhältnis steht die theoretisch-intellektuelle Betrachtung zur poietisch-manuellen Tätigkeit?

Als das klassische Attribut der Selbsterkenntnis gilt bekanntlich der Spiegel, den Rose Marie San Juan als „ongoing and ubiquitous metaphor of self-knowledge"[31] bezeichnet hat. In dieser Tradition stattete Cesare Ripa die Personifikation der *Prudenza* mit einem Spiegel aus und referierte in diesem Zusammenhang die Anekdote der sokratischen Selbstbetrachtung, die Diogenes Laertius in seinen *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* (Editio princeps: Basel 1533) überliefert hat.[32] Darin empfiehlt Sokrates seinen Schülern, sich immer wieder im Spiegel zu betrachten, „um, wenn sie schön wären, sich dessen würdig zu machen, wenn aber hässlich, diesen Mangel durch gute Bildung auszugleichen und zu verdecken".[33] Für das Verständnis des *Tu quis es?* sind vor diesem Hintergrund zwei Aspekte von Bedeutung: Das delphische ‚Erkenne dich selbst', welches auch Engelgrave in § IV des Textes unterhalb des Epigramms in altgriechischen Lettern anführt (Γνῶθι σεαυτόν, *gnothi seauton*), ist erstens mit der Figur des Sokrates verbunden, zweitens geht die Frage der Selbsterkenntnis mit einem Akt der Gestaltung („gute Bildung") einher.

29 Engelgrave: Lux evangelica, S. 42.
30 Horaz: Satiren, I, 8.
31 San Juan 2011, S. 32.
32 Ripa: Iconologia, S. 418.
33 Diogenes Laertius: Leben und Meinungen, S. 84. Diese wird auch in der jesuitischen Meditationsliteratur illustriert, etwa in Jan Davids *Duodecim specula.*

In der vormodernen Philosophie stand das Gebot der Selbsterkenntnis, darauf weist Michel Foucault in seinen späten Arbeiten wiederholt hin, im Zusammenhang mit einer weiteren Vorschrift – der Sorge um sich selbst (ἐπιμέλεια ἑαυτοῦ, *epimeleia heautou*, *cura sui*). Im Zentrum seiner Ausführungen steht Platons *Alkibiades I*, in dem Sokrates seinen Gesprächspartner über die Bedeutung der Selbsterkenntnis unterrichtet. Er verweist aber auch auf Platons *Apologie*, wo Sokrates als Figur der Selbstsorge, und nicht der Selbsterkenntnis, eingeführt wird.[34] Der *Alkibiades I* wird in der aktuellen philosophischen Forschung wenig beachtet, weil seine Zuschreibung an Platon zu Beginn des 19. Jahrhunderts angezweifelt wurde; in der Frühen Neuzeit nahm der Text jedoch eine herausragende Rolle ein. Da dieser das delphische ‚Erkenne dich selbst' zum Gegenstand habe, müsse damit, so vormoderne neoplatonische Kommentare, nicht nur das Studium Platons, sondern allgemein auch das der Philosophie beginnen. Noch der Florentiner Gelehrte Marsilio Ficino erachtete den Dialog für schöner als Alkibiades und wertvoller als alles Gold (*Alcibiade ipso venustior, & omni carior aura*).[35]

Der *Alkibiades I* macht die Sorge um das Selbst, das als Seele bestimmt wird, zum Gegenstand philosophischer Reflexion. Foucault verdeutlicht darüber hinaus, dass die Sorge um sich grundsätzlich eine wachsame Haltung sich selbst gegenüber bezeichnete und als eine auf die Seele gerichtete Handlung definiert werden kann, die das Individuum in seinem Sein veränderte, transformierte und letztlich verbesserte.[36] Die Selbstsorge bilde den Rahmen, aus dem sich das Gebot der Selbsterkenntnis ableite. An zentraler Stelle des *Alkibiades I* fragt Sokrates: „Und wie, was für eine Kunst einen selbst besser macht, könnten wir das wohl einsehen, wenn wir nicht wüßten, was wir selbst sind?" Nachdem ihm Alkibiades entgegnet hatte, dass dies unmöglich sei, stellt Sokrates fest: „Wissen wir es [was wir selbst sind, S.Z.], dann können wir wohl auch wissen, worin die Sorge für uns selbst besteht, wissen wir es aber nicht, dann wohl niemals."[37] Ausgehend von diesem Diktum bildeten Selbstsorge und Selbsterkenntnis, so Foucault, lange Zeit eine unauflösliche Einheit, die erst mit Descartes eine Zäsur erfahren habe. Mit ihm erfolge eine Verabsolutierung der Selbsterkenntnis, die das Gebot der Selbstsorge zunehmend in den Hintergrund gedrängt habe.[38]

Foucault unterstreicht zudem, dass die historische Tradition der Selbstsorge bis in die frühchristliche Askese zurückreiche, die als „Vollendung der heidnischen Phi-

34 In der Apologie hält Sokrates dem Bürger Athens vor, dass er sich um Reichtum, Ruhm und Ehre sorge, sich aber nicht um Vernunft und Wahrheit bemühe und darum, eine möglichst gute Seele zu haben; Platon: Apologie, 29e.

35 Ficino: Platonis opera omnia, S. 19; Foucault 2009, S. 217; zur neuplatonischen Rezeption des *Alkibiades I* siehe Renaud / Tarrant 2015, bes. S. 153–245.

36 Foucault 2009, S. 114f.

37 Platon: Alkibiades I, 128e–129b.

38 Foucault 2009, S. 19.

losophie“ zu verstehen sei.[39] So begegne es in Eusebius von Cäsareas *Praeparatio evangelica* (Editio princeps: Paris 1544) oder in Gregor von Nyssas *De virginitate* (Editio princeps: Antwerpen 1574).[40] Aus der Perspektive der christlichen Eschatologie und Jenseitsorientierung überrascht es nicht, dass die Sorge um sich als ein wesentliches Element in der religiösen Praxis präsent ist, etwa in Form von Gebet und Meditation, Beichte oder Gewissenserforschung. Eine über Praktiken definierte christliche Selbstsorge zielt auf die Erneuerung des inneren Menschen ab und ist mit der Umgestaltung nach seiner ursprünglichen Gottesebenbildlichkeit (*reformatio animae*) verbunden.[41] Es ist diese unauflösliche Verbindung von Selbsterkenntnis und Selbstsorge, die sich in Engelgraves emblematischer Bild-Text-Beziehung manifestiert und das eigentümliche Verhältnis von theoretischer Schau und praktischer Arbeit verständlich machen kann: Selbsterkenntnis bezeichnet seit Augustinus immer die Erkenntnis der eigenen moralischen Unzulänglichkeit.[42] Man müsse seine Fehler zunächst erkennen, um diese durch eine Arbeit an sich korrigieren zu können. Auch Ripa setzt den Blick in den Spiegel mit Selbsterkenntnis gleich (*Lo specchiarsi, significa la cognitione di sê medesimo*). Denn man könne seine Handlungen nicht mäßigen, wenn man seine eigenen Fehler nicht kenne (*non potendo alcuno regolare le sue attioni, se i proprij difetti non conosce*).[43] Der Mensch muss also seinen Zustand der Unvollendung, wie er in der *pictura* ins Bild gesetzt wurde, erkennen und anschließend, durch eine praktische Arbeit an sich, das ‚missgestaltete‘ Bild Christi reformieren und sich selbst vollenden.

Anders als in der *Institutio iuventutis*, in der die Bilderhauerei als eine formende und gestalterische Arbeit am Nächsten verstanden wird, fungiert sie im *Tu quis es?* als eine Arbeit an der eigenen Seele, als Modellierung des Selbst. Dieser nach innen gewendete Gebrauch der Metapher wird nachvollziehbar, wenn man sich die unterschiedliche Natur der Publikationen vergegenwärtigt. Während die *Imago primi saeculi* als eine auf die Repräsentation des Ordens bedachte Festschrift in Erscheinung tritt, gehört die *Lux evangelica* zum Korpus der Erbauungsliteratur, die hauptsächlich, aber nicht ausschließlich, zur Eigenlektüre und zum Selbstexerzitium der Ordensmitglieder bestimmt war.[44]

39 Foucault 2009, S. 227.

40 Foucault 2009, S. 26 u. 99; Eusebius: Praeparatio, XI, 17, 5–9.

41 Vgl. die grundlegende Studie von Ladner 1959, bes. S. 32–63; siehe auch Trinkaus 1970.

42 Grabes 1973, S. 130f.; siehe auch Konersmann 1991.

43 Ripa: Iconologia, S. 416–418.

44 Eine metaphorische Umkehrung war auch in der *Institutio iuventutis* angelegt. So wird die Frage der künstlerischen Autorenschaft durch das passivische *formetur* der *subscriptio* offengehalten und erst anschließend im Bildgedicht aufgelöst. Beide Deutungsmöglichkeiten, die Bildhauerei als Arbeit an Sich und als Arbeit am Nächsten, verhalten sich nach jesuitischer Auffassung komplementär zueinander. So erklärt der römische Novizenmeister der Jesuiten, Bartolommeo Ricci, dass die eigene Heiligung Voraussetzung war, um an der Heiligung anderer zu arbeiten; Ricci: Instruttione, S. 30.

3. Selbsterkenntnis und Gotteserkenntnis

Ungeachtet dieser Kontextabhängigkeit konnte Engelgrave auf antik-philosophische und patristische Texte zurückgreifen, in denen die Bildhauerei als „Modell der Selbstbildung" verwendet wurde.[45] Die klassische Formulierung findet sich in Plotins *Enneaden*, die erstmals 1580 in lateinischer Sprache in Basel erschienen. In der ersten Enneade 6,9 schreibt Plotin:

> Kehre ein zu dir selbst und sieh dich an; und wenn du siehst daß du noch nicht schön bist, so tu wie der Bildhauer, der von einer Büste, welche schön werden soll, hier etwas fortmeißelt, hier etwas ebnet, dies glättet das klärt, bis er das schöne Antlitz an der Büste vollbracht hat: so meißle auch Du fort was unnütz und richte was krumm ist, das Dunkle säubere und mach es hell und laß nicht ab, ‚an deinem Bilde zu handwerken' bis dir hervorstrahlt der göttliche Glanz der Tugend [...].[46]

Ausgehend von Plotins Text ging diese Vorstellung in die griechische Patristik ein. Im Psalmenkommentar des Gregor von Nyssa, der vom Jesuiten Jakob Gretser ins Lateinische übertragen wurde, vergleicht der Kirchenvater die Arbeit an der eigenen Seele mit der Arbeit der Steinmetze und Bildhauer, die den Stein einer Sache ähnlich machen (*lapidem ad alicuius similitudinem conformare*). Hierzu müsse man zunächst den Stein aus der Natur herausschneiden, dann die hervorstehenden Teile entfernen und den Stein durch Arbeit und Mühe (*labore & studio*) so bearbeiten, dass sich allmählich eine lebendige Gestalt abzeichne. Der Künstler perfektioniere diese Gestalt, indem er den Stein abschleife, seine Rauheit mildere, seine Oberfläche glätte und ihm die Ähnlichkeit des Abbildes verleihe. Auf diese Weise werde das göttliche Ebenbild im Menschen herausgearbeitet. Das Bild der Tugend entferne die boshaften Auswüchse und unnützen Teile, feile und glätte den Menschen bis sich in ihm Christus herausbilde, nach dessen Ähnlichkeit er seit Anbeginn gebildet war und nach dem er wieder geformt werde (*efformat in nobis Christum, secundùm cuius similitudinem ab initio conformati eramus, ad quam denuo conformamur*).[47] Noch Giovanni Pico della Mirandola wird die Freiheit der menschlichen Selbstgestaltung mit der Arbeit eines Bildhauers verglichen: Gott als höchster Künstler schuf den Menschen von „unbestimmter Gestalt", „damit du wie dein eigener, in Ehre frei entscheidender, schöpferischer Bildhauer dich selbst zu der Gestalt ausformst, die du bevorzugst".[48]

45 Bilstein 1992, S. 123.

46 Plotin: Enneaden, I, 6, 9. Plotin war kein unmittelbarer Bestandteil des jesuitischen Curriculums, doch war sein Werk den Jesuiten bekannt. Antonio Possevino bezeichnet ihn in der *Bibliotheca selecta* als den wesentlichen Platon-Interpreten (*Platonicorum principem Interpretum*); Possevino: Bibliotheca selecta, II, S. 84; siehe hierzu ausführlich Zierholz 2019, bes. S. 42–46.

47 Gregor von Nyssa: Tractatus posterior, hier S. 324f.

48 Pico della Mirandola: De hominis dignitate, S. 6f.

Dass sich Engelgrave gezielt mit diesen Texten auseinandergesetzt hat, zeigt der Kontext, in dem die Metapher entfaltet wird. Sowohl bei Plotin als auch später bei Pseudo-Dionysius ist die gestaltende Kraft der menschlichen Seele in eine Antithetik von Sehen und Erkennen bzw. Sehen im Nichtsehen eingebettet. Bezeichnend sind die zahlreichen mit der Metapher in Verbindung stehenden optischen Qualitäten, wie Schönheit, Glanz, Licht und Helligkeit. Nach seiner Aufforderung, in sich selbst einzukehren und wie der Bildhauer zu tun, spricht Plotin über das Sehen, das gleichsam gereinigt werden muss, um das Göttliche erkennen zu können: „[W]enn du so geworden dich selbst erblickst, dann bist du selber Sehkraft […]. [A]llein ein solches Auge schaut die große Schönheit." Man müsse „das Sehende dem Gesehenen verwandt und ähnlich machen", denn „kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist". Die Voraussetzung dafür, Gott und das Schöne zu erkennen, bestehe wiederum darin, selbst „ganz gottähnlich und ganz schön" zu werden.[49] Ähnlich wird bei Pseudo-Dionysius das Bildhauergleichnis optisch gerahmt: „Daß wir in diesem überlichten Dunkel weilen und im Nichtsehen und Nichterkennen den sehen und erkennen möchten, der unser Sehen und Erkennen übersteigt, (und zwar gerade) durch Nichtsehen und Nichterkennen." Es folgt das Gleichnis des Bildhauers, der sein Werk von der niederen Materie befreit, um die im Stein verborgene Schönheit unverhüllt zu offenbaren. In dieser Negation erst ist es möglich, „unverhüllt jenes Nichtwissen zu erkennen, das von allem Erkennbaren in der gesamten Seinswelt rings umhüllt ist, und jenes überseiende Dunkel zu schauen, das von der Gesamtheit des Lichts inmitten der Seinswelt verborgen wird".[50]

Engelgrave konnte auch konzeptionell an die *Institutio iuventutis* anknüpfen, in welcher der Seh- und Erkenntnisakt auf subtile Weise thematisiert wird. Deutlich wird dies zunächst an der Figur des jungen Mannes links, der aus dem Halbschatten ins Licht zu schreiten scheint (Abb. 2). Das Emblem inszeniert die pädagogische Arbeit der Jesuiten damit als einen religiösen Erkenntnisakt, im Sinne der Ordenssatzungen, die das „Gebäude der Wissenschaft" als Instrument verstehen, um „Gott unseren Schöpfer und Herrn mehr zu erkennen und ihm mehr zu dienen".[51] Darüber hinaus werden Sehen und Erkennen durch formal-kompositorische Bildstrategien verhandelt. Auf den ersten Blick scheinen die drei Skulpturen durch ihre isokephalische Anordnung gleich groß. Erst eine aufmerksame und eingehende Betrachtung, welche die Aufstellung der Figuren im Raum berücksichtigt, lässt die Betrachtenden erkennen, dass Christus als Ziel der moralischen Umbildung des Ordens alle anderen Figuren überragt. Eine derart eingehende Betrachtung lenkt die Aufmerksamkeit sodann auf die Beziehung zwischen der Christusfigur und dem Bildhauer. Sie sind ungeachtet der räumlichen Distanz plani-

49 Plotin: Enneaden, I, 6, 9.

50 Pseudo-Dionysius Areopagita: Mystische Theologie, S. 76f.

51 Ignatius von Loyola: Satzungen, S. 676.



Abb. 5. Cornelis Galle nach Philips Fruytiers: Institutio iuventutis, 1640, Detail aus Abb. 1.

metrisch miteinander verbunden: Während Christus in seiner rechten Hand die mit einem Kreuz bekrönte Weltkugel hält, deutet er mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf die rechte Hand des Bildhauers (Abb. 5). Dieser hat den Arm so erhoben, dass der Hammer exakt in senkrechter Bildachse mit dem gestreckten Arm Christi steht. Die visuelle Verbindung von Künstlerhand und Hand Christi evozierte den Topos des *artista divino*, der die künstlerische *invenzione* mit der göttlichen Schaffenskraft parallelisierte. Theologisch gebildete Betrachter:innen konnten zudem schlussfolgern, dass der Akt der materiellen Schöpfung durch den ausgestreckten Zeigefinger Christi vergeistigt wird. Als *digitus paternae dexterae* wurde der Zeigefinger der ausgestreckten Hand Gottvaters mit dem mittelalterlichen, an den Heiligen Geist gerichteten Gebetshymnus *Veni*

creator Spiritus in Verbindung gebracht.[52] Dieser spirituelle Sinngehalt durchdringt auch, wie Paul Barolsky gezeigt hat, Michelangelos ikonische *Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle.[53] Adam ruht statuarisch und ist noch ganz der Erde verhaftet, aus der er geschaffen wurde. Der Akt der Beseelung erfolgt im nächsten Moment durch die dynamisch durch den Raum schwebende Gestalt Gottvaters, die mit dem Zeigefinger der ausgestreckten Hand Adam zur lebendigen Seele und zum Ebenbild Gottes vollendet.

Im Sinne der paulinischen Unterscheidung in 1. Korinther 15,45, wonach Adam als irdisches Lebewesen (*animam viventem*), Christus als verlebendigender Geist (*spiritum vivificantem*) definiert wird, induziert in Cornelis Galles Emblem Christus als *corpus spirituale* mit dem Zeigefinger seines ausgestreckten Armes den lebendig machenden Geist in die Hand des Bildhauers und bewirkt so eine Transformation der menschlichen Seele nach seinem Beispiel. Christus markiert das Ziel der spirituellen Entwicklung und ist zugleich als gnadenhafte Wirk- und Formursache ins Bild gesetzt.[54] Christus als zweiter Adam ermöglicht eine spirituelle Erneuerung, eine Wiedergeburt. In diesem Sinne ist, wie der Theologe Hugo Rahner gezeigt hat, die Exegese von Galater 4,19 seit Origenes mit der Idee der spirituellen Gottesgeburt in der Seele des Menschen verbunden.[55] Diese steht wiederum in einem engen Zusammenhang mit der Wiederherstellung der verloren gegangenen Gottesebenbildlichkeit (*reformatio animae*). So kommentierte der frühchristliche Kirchenvater Johannes Chrysostomos die Galater-Stelle: „Verwüstet [...] habt ihr das Ebenbild, verloren die Kindschaft, verändert das Wesen; einer zweiten Wiedergeburt benötigt ihr, einer Neugestaltung".[56]

Dieser im Medium des Visuellen thematisierte Akt der Gotteserkenntnis wird in Engelgraves Emblem *Tu quis es?* zur Selbsterkenntnis gewendet und mit dem gestalterischen Moment der Selbstsorge verknüpft. Letzteres wird durch die künstlerische Arbeit des Bildschnitzers versinnbildlicht und in der *subscriptio* expliziert. In humanistische Verse eingekleidet wird die Umgestaltung des Menschen thematisiert, die, wie in der *Institutio iuventutis*, eine ‚Christusverähnlichung' bezeichnet.[57] Dass die höchste Vollendung des Menschen in Christus liege, der durch seine Menschwerdung zum sichtbar gewordenen Selbstentwurf geworden ist, wird in der *pictura* schemenhaft angedeutet: Auf dem Wandregal im verschatteten Hintergrund sind zwei Büsten abgestellt, auf welche die unvollendete Figur auf der Werkbank emporzublicken scheint (Abb. 6). Sie

52 Langenbahn 2001, S. 591f.

53 Barolsky 2003, bes. S. 37–40.

54 Hier werden metaphysisch verankerte Formvorstellungen evident, wonach die künstlerische Idee gleichsam als „Ausfluß der göttlichen Gnade" verstanden wird. Möglicherweise wird hier bewusst auf Federico Zuccaris bekannte, wenngleich falsche etymologische Ableitung von *disegno* als *segno di dio in noi* (‚Zeichen Gottes in uns') angespielt, Panofsky 1924, S. 51.

55 Rahner 1935, S. 333–418.

56 Johannes Chrysostomos: In epistulam, S. 111.

57 Vgl. Merki 1952, S. 92–138; siehe auch Roloff 1970.



Abb. 6. Jacob van Meurs: Tu quis es?, 1655, Detail aus Abb. 4.

repräsentieren die Hauptformen der christlichen *imitatio*: Die Büste mit schulterlangem Haar und Philosophenbart entspricht ikonographisch dem traditionellen Christustypus. Die Büste rechts zeigt Maria, die in Anlehnung an Origenes' Hohelied-Kommentar als Braut-Seele die Vereinigung mit dem Wort Gottes versinnbildlicht.[58] Da ihre Körperlichkeit durch den fehlenden Schattenwurf stark zurückgenommen ist, sind sie im eigentlichen Wortsinne Form. Diese ist zusätzlich durch eine horizontale Schraffur verunklärt, so dass die *pictura* auf den Seh- und Erkenntnisakt selbst zurückverweist. Für die Gestaltung der Seele als Büste hat sich Engelgrave womöglich von einem Emblem aus Herman Hugos 1624 erschienenen *Pia Desideria* inspirieren lassen, in welcher der Meditationstext einen Zusammenhang von Selbsterkenntnis und Selbstsorge herstellt (Abb. 7).[59] Die entsprechende Abbildung aus dem ersten Buch zeigt einen Engel, der mit seinen Händen auf dem Töpferrad eine menschliche Seele formt.[60] Davor sitzt die als junges Mädchen dargestellte *Anima* mit ausgebreiteten Händen. Sie bläst auf ihre rechte Hand, die daraufhin zu Staub zerbröselt. Das Emblem, das mit einem Vers aus Hiob 10,9 kommentiert wird („Bedenke bitte, dass du mich aus Ton machtest und zu Staub zurückführst"), scheint die Vergänglichkeit des Menschen zum Thema zu haben. Wie jedoch die nachfolgenden Meditationen verdeutlichen, wird die Erkenntnis um die eigene Nichtigkeit als Voraussetzung erachtet, um sich nach dem Bild Gottes umzugestalten.[61]

58 Zum theologischen Hintergrund siehe Rahner 1935, bes. S. 351–358.

59 Rödter 1992; Dekoninck 2005, S. 353–361.

60 Reimbold 1978, S. 93–161, hier S. 100.

61 Hugo fordert den Menschen dazu auf, sich selbst zu erkennen (*Nosce tamen teipsum homo*). Er müsse erkennen, dass er nicht aus Erde besteht, sondern von Gott als verlebendigende Seele (*animam*



Abb. 7. Boetius Adamsz. Bolswert: Memento, quaeso, quod sicut lutum feceris me, & in puluerem reduces me, Kupferstich, 96 × 58 mm, in: Herman Hugo: Pia desideria emblematis, elegiis & affectibus S. S. Patrum illustrata, Antwerpen: Hendrik Aertssens, 1624, Abb. 5, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-2222.

Engelgrave nimmt zudem das exegetisch verschlüsselte Motiv der Wiedergeburt auf. So beziehen sich die beiden Büsten auf dem Wandregal auf die Taufgnade, die Origenes als eine Vermählung der Seele mit Christus beschrieben hat.[62] Dieser in der *inscriptio* implizierte Zusammenhang erschloss sich nur den theologisch gebildeten Leser:innen, die mit der traditionellen Schriftexegese vertraut waren. An das *Tu quis es?*, das die Pharisäer an Johannes richteten (Joh 1,19), folgten Fragen zu seiner Tauftätigkeit: „Sie [die Pharisäer, S.Z.] fragten Johannes: Warum taufst du dann, wenn du nicht der Messias bist, nicht Elija und nicht der Prophet? Er antwortete ihnen: Ich taufe mit Wasser. [...] Dies geschah in Betanien, auf der anderen Seite des Jordan, wo Johannes taufte.“ (Joh 1,25–28)

viventem) geschaffen wurde. Hugo: Pia desideria, S. 49. Siehe dazu Daly 1999, S. 253–255; Rödter 1992; Dekoninck 2005, S. 353–361.

62 Vgl. Rahner 1932, S. 205–223, hier S. 213.

Die Taufe als erstes Sakrament vollzieht die Reinigung und Läuterung von der durch Adam bewirkten Ursünde. Sie ist mit dem Aufruf zur Umkehr und zur Neugestaltung des Lebens in Christus verbunden, die in der patristischen Literatur, etwa bei Chrysostomos, sinnbildlich als Neuschöpfung und Geburt des neuen Menschen beschrieben wird.[63] Noch der 1566 erschienene *Catechismus Romanus* definiert die Taufe als *regeneratio* im Wort durch das Wasser, wodurch der Mensch als wahrer Sohn in Christus wiedergeboren werde.[64] Damit ist die Taufe als eine einmalige und instantane Erfahrung die theologische Grundvoraussetzung einer Vergöttlichung, die dem Menschen die Wiederherstellung der ursprünglichen Gottesebenbildlichkeit erst ermöglicht. Die *reformatio animae* dagegen ist ein länger andauernder, mit spezifischen Praktiken verbundener Prozess, der eine tagtägliche Arbeit an sich erfordert. Es ist dieser repetitive Akt der Seelenreformation – der bei Diogenes Laertius tradierte Aspekt der „gute[n] Bildung" –, der im Emblem durch die schöpferische Arbeit des Bildschnitzers veranschaulicht wird.

4. Re-Inventio und plurale Autorschaft

Engelgrave nutzte verschiedene Strategien, um bei den Betrachtenden ein Bewusstsein für die ‚Wahlverwandtschaft' zwischen der *Lux evangelica* und der *Imago primi saeculi* zu schärfen. Dazu zählt zunächst das Einfügen von spiegelverkehrten Reproduktionen, sodann der Einsatz von Praktiken des Sekundären. Dabei weisen motivische und ikonographische Transformationen, visuelle und exegetische Übernahmen sowie semantische und metaphorische Umkehrungen immer wieder auf das Vorbild zurück. So übernahm Engelgrave das erkenntnisstiftende Potenzial von Galles Stich und verknüpfte es mit mehrschichtigen, rezeptions- und produktionsästhetischen Formungsprozessen, die er als eine Arbeit an sich selbst rekonzipierte. Wenngleich die vorgenommene Fallstudie lediglich als exemplarische Tiefenbohrung gelten kann, liegt es nahe, Engelgraves *re-inventio* im Anschluss an Evonne Levy als eine Form von „corporate authorship" zu deuten.[65] Der einzelne Künstler und der individuelle Entwurf treten zugunsten einer pluralen Autorschaft und einer prozessualen Werkgenese in den Hintergrund.[66] Ein derartiger *modus procedendi* kann sowohl für die *Lux evangelica* angenommen werden, wobei eine mögliche Zusammenarbeit von Zeichner und Stecher noch zu rekonstruieren wäre, als

63 Spinks 2009, S. 153.

64 Catechismus Romanus 1572, S. 163: *Baptismu esse Sacramentu regenerationis per aqua in verbo. Natura enim ex Adam filij irae nascimur: per baptismum verò in Christo filij misericordiae renascimur*. (‚Die Taufe ist das Sakrament der Wiedergeburt durch das Wasser im Worte. Von Natur werden wir aus Adam als Kinder des Zorns geboren, durch die Taufe aber werden wir in Christus als Kinder der Barmherzigkeit neugeboren.' Übersetzung des Verfassers.)

65 Levy 2004, S. 33.

66 Siehe auch Newman / Nijkamp 2021. Zur pluralen Autorschaft Borkopp-Restle 2019.

auch für die *Imago primi saeculi*, deren Verfasser, darunter zahlreiche Jesuitenschüler, nicht namentlich genannt werden. Die Bedeutung der Praktiken des Sekundären besteht darin, dass sie die *inventio* und *re-inventio* verbindenden (Re-)Produktionsketten sichtbar machen und den überindividuellen, gemeinschaftlichen Charakter des emblematischen Predigtbuchs unterstreichen. Indem das ‚Bild des ersten jesuitischen Jahrhunderts' durch (re-)produktive Abweichungen visuell nachhallt, konnte es in höchstem Maße identitätsstiftend wirken; dies umso mehr als auch Bildungs- und Subjektivierungsprozesse, welche die ursprünglich unversehrte Gottesebenbildlichkeit im Menschen zu reproduzieren suchen, als Praktiken des Sekundären beschrieben werden können. Dabei wurde die individuelle Christusverähnlichung in eine gemeinschaftliche Christusnachfolge transponiert, wo sie gleichsam eine jesuitische *re-inventio* religiös-monastischer Ordnung konstituiert.[67]

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Acquaviva: Lettera = Acquaviva, Claudio: Lettera del nostro Padre Generale Clavdio Acquaviva. Sopra la Rinouatione dello spirito à Padri & Fratelli della Compagnia, Rom: unbekannt, 1583.

Bolland: Imago = Bolland, Jean: Imago Primi saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Antwerpen: Plantin-Moretus, 1640.

Catechismus Romanus = Catechismus Romanus, ex decreto concilii tridentini, & pij v. Pontificis Maximi iussu primum editus, Antwerpen: Christoph Plantin, 1572.

Diogenes Laertius: Leben und Meinungen = Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, übers. von Otto Apelt, hg. von Klaus Reich, 2 Bde., Hamburg 2008 (Philosophische Bibliothek 53/54).

Engelgrave: Lux Evangelica = Engelgrave, Heinrich: Lux Evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita in anni dominicas, selecta historia et morali doctrina varie adumbrata, Köln: Jacobus à Meurs, 1655.

Epiktet: Handbüchlein = Epiktet: Handbüchlein der Moral und Unterredungen, hg. von Heinrich Schmidt, Stuttgart 1959.

Eusebius: Praeparatio = Eusebius von Caesarea: Praeparatio evangelica, 2 Bde., hg. von Karl Mras, Leipzig 1954–1956.

Ficino: Platonis opera omnia = Ficino, Marsilio: Divini Platonis opera omnia, Marsilio Ficino interprete. Recens editio, summo studio, & diligentia à vitiis emaculata, & ad exemplar Graecum fideliter collata, Lyon: Antonius Vincentius, 1570.

Horaz: Satiren = Horaz: Satiren. Lateinisch – Deutsch, übers. von Wilhelm Schöne, hg. von Gerhard Fink, Düsseldorf 1999 (Tusculum Studienausgaben).

67 Dies wird besonders deutlich im druckgraphischen Motiv der gemeinschaftlichen Kreuzesnachfolge, siehe dazu Zierholz 2017.

Gregor von Nyssa: Ausstattung des Menschen = Gregor von Nyssa: Abhandlung über die Ausstattung des Menschen, in: Ausgewählte Schriften des heiligen Gregorius, Bischofs von Nyssa, übers. von Dr. Heinrich Hand, Kempten 1874, S. 209–317.

Gregor von Nyssa: Tractatus posterior = Gregor von Nyssa: Tractatus posterior in Psalmorum inscriptiones, in: Sancti Patris Nostri Gregorii Episcopi Nysseni Opera. Nunc denvo correctivs et accvrativs edita, aucta, & Notis, nec non Indicibus necessariis ornata, & in tres Tomos distributa. Tomus Primus, Paris: Aegidii Morelli, 1638, S. 291–367.

Hugo: Pia desideria = Hugo, Herman: Pia desideria, Antwerpen: Hendrick Aertssens, 1632.

Ignatius von Loyola: Satzungen = Ignatius von Loyola: Satzungen der Gesellschaft Jesu, in: Ignatius von Loyola: Gründungstexte der Gesellschaft Jesu, hg. von Peter Knauer, Würzburg 1998, S. 580–827.

Johannes Chrysostomos: Homilien = Johannes Chrysostomos: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Einundzwanzig Homilien über die Bildsäulen. Aus dem Urtexte übers. von Johannes Chrysostomus Mitterrutzner, Kempten 1874.

Johannes Chrysostomos: In epistulam = Johannes Chrysostomos: In epistulam ad Galatas commentarius, in: Des heiligen Kirchenlehrers Johannes Chrysostomus Erzbischofs von Konstantinopel Kommentar zu den Briefen des hl. Paulus an die Galater und Epheser, Kempten 1936, S. 15–155.

Leonardo: Buch von der Malerei = Leonardo da Vinci: Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, hg., übers. und erl. von Heinrich Ludwig, 3 Bde., Wien 1882.

Ménestrier: La philosophie = Ménestrier, Claude-François: La philosophie des images. Composée d'un ample recueil de devises et du jugement de tous les ouvrages qui ont êté faits sur cette matiere, 2 Bde., Paris: Robert de la Caille, 1682.

Pico della Mirandola: De hominis = Pico della Mirandola, Giovanni: De hominis dignitate, hg. und eingel. von August Buck, Hamburg 1990.

Platon: Apologie = Platon: Apologie des Sokrates. Griechisch / Deutsch, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1986.

Platon: Der Staat = Platon: Der Staat, bearb. von Dietrich Kurz, Darmstadt 1971.

Platon: Alkibiades I = Platon: Alkibiades I, übers. von Friedrich Schleiermacher, hg. von Gunther Eigler, Darmstadt 2011.

Plotin: Enneaden = Plotin, Enneaden, in: Plotins Schriften, Bd. 1, hg. von Richard Harder, Hamburg 2020.

Possevino: Bibliotheca selecta = Possevino, Antonio: Bibliotheca selecta, 2 Bde., Rom: Apostolica Vaticana, 1593.

Pseudo-Dionysius Areopagita: Mystische Theologie = Pseudo-Dionysius Areopagita: Über die Mystische Theologie und Briefe, hg. von Adolf Martin Ritter, Stuttgart 1994.

Ricci: Instruttione = Ricci, Bartolommeo: Instruttione di meditare, Rom: Zannetti, 1600.

Ripa: Iconologia = Ripa, Cesare: Iconologia overo descrittione di diverse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione, Rom: Lepido Faeij, 1603.

Sekundärliteratur

Backer / Backer / Carayon 1892 = Backer, Augustin de / Backer, Aloys de / Carayon, Auguste: Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, neu hg. von Carlos Sommervogel, 9 Bde., Brüssel / Paris 1890–1900, Bd. 3: Desjacques – Gzowski, Brüssel 1892.

Barolsky 2003 = Barolsky, Paul: Michelangelo and the Finger of God, Athens 2003 (Issues in the History of Art).

Bilstein 1992 = Bilstein, Johannes: Bilder für die Gestaltung des Menschen, in: Neue Sammlung 32 (1992), S. 110–133.

Borkopp-Restle 2019 = Borkopp-Restle, Birgit: Plurale Autorschaft. Aufgaben und Anteile von Auftraggebern, Malern und Wirkern in der Gestaltung von Tapisserien, in: Magdalena Bushart / Henrike Haug (Hgg.): Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperationen, Wien / Köln / Weimar 2020 (Interdependenzen 5), S. 79–95.

Burke 1969 = Burke, William: The Spiritual Direction of Claudio Acquaviva, S.J., General of the Society of Jesus 1581–1615. A Study of Ascetical Tradition, Diss. Pontificia Università Gregoriana, Rom 1969.

Cole / Pardo 2005 = Cole, Michael W. / Pardo, Mary: Origins of the Studio, in: Michael W. Cole / Mary Pardo (Hgg.): Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism, Chapel Hill 2005 (Bettie Allison Rand Lectures in Art History), S. 1–35.

Chipps Smith 2002 = Chipps Smith, Jeffrey: Sensuous Worship. Jesuits and the Art of Early Catholic Reformation in Germany, Princeton 2002.

Daly 1999 = Daly, Peter M.: Emblematic Publications by the Jesuits of the Flanders Belgium Province to the Year 1700, in: John Manning / Marc van Vaeck (Hgg.): The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected Papers of the Leuven International Emblem Conference, 18–23 August, 1996, Turnhout 1999 (Imago figurata 1a), S. 249–278.

Daly / Dimler 2000 = Daly, Peter M. / Dimler, Richard G. (Hgg.): Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series. Part Two, Montreal 2000.

Dekoninck 2005 = Dekoninck, Ralph: Ad imaginem. Status, fonctions, et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII[e] siècle, Genf 2005 (Travaux du grand siècle 26).

Dekoninck 2008 = Dekoninck, Ralph: The Emblematic Conversion of the Biblical Image in Jesuit Literature (Nadal 1595 – Engelgrave 1648), in: Emblematica 16 (2008), S. 299–319.

Dimler 1918 = Dimler, Richard G.: The Imago Primi Saeculi. Jesuit Emblems and the Secular Tradition, in: Thought 56 (1981), S. 433–448.

Fehrmann et al. 2004 = Fehrmann, Gisela / Linz, Erika / Schumacher, Eckhard / Weingart, Brigitte (Hgg.): Originalkopie. Praktiken des Sekundären, Köln 2004 (Mediologie 11).

Foucault 2009 = Foucault, Michel: Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82), übers. von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a.M. 2009 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1935).

Fumaroli 1998 = Fumaroli, Marc: L'école du silence. Le sentiment des images au XVII[e] siècle, Paris 1998 (Idées et recherches).

Göttler 2010 = Göttler, Christine: Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform, Turnhout 2010 (Proteus 2).

Grabes 1973 = Grabes, Herbert: Speculum, Mirror und Looking-Glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13.–17. Jahrhunderts, Tübingen 1973 (Buchreihe der Anglia 16).

Hartmann 2001 = Hartmann, Ulrich: Deutungen von Arbeit in monastischen Lebensformen mit Schwerpunkt auf dem Zisterzienserorden, in: Axel Bohmeyer / Ansgar Kreutzer (Hgg.): „Arbeit ist das halbe Leben". Zum Verhältnis von Arbeit und Lebenswelt, Frankfurt a.M. 2001 (Frankfurter Arbeitspapiere zur gesellschaftsethischen und sozialwissenschaftlichen Forschung 27), S. 20–50.

Jonietz 2011 = Jonietz, Fabian: Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 573–618.

Knapp / Tüskés 2003 = Knapp, Éva / Tüskés, Gábor: Emblematics in Hungary. A Study of the History of Symbolic Representation in Renaissance and Baroque Literature, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit 86).

Konersmann 1991 = Konersmann, Ralf: Lebendige Spiegel. Die Metapher des Subjekts, Frankfurt a.M. 1991.
Kreutzer 2011 = Kreutzer, Ansgar: Arbeit und Muße. Studien zu einer Theologie des Alltags, Wien 2011 (Forum Religion & Sozialkultur A 19).
Ladner 1959 = Ladner, Gerhart B.: The Idea of Reform. Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers, Cambridge 1959.
Langenbahn 2001 = Langenbahn, Stefan K.: Veni, Creator Spiritus, in: Lexikon für Theologie und Kirche, 11 Bde., hg. von Walter Kasper, Freiburg i.Br. 1993–2001, Bd. 10: Teufel – Zypern, Freiburg 2001, Sp. 591f.
Levy 2004 = Levy, Evonne A.: Propaganda and the Jesuit Baroque, Berkeley 2004 (Ahmanson-Murphy Fine Arts Imprint).
O'Malley 2015 = O'Malley, John W. (Hg.): Art, Controversy, and the Jesuits. The Imago primi saeculi (1640), Philadelphia 2015 (Early Modern Catholicism and the Visual Arts 12).
Melion 2009 = Melion, Walter S.: The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625, Philadelphia 2009 (Early Modern Catholicism and the Visual Arts 1).
Mendelsohn 1982 = Mendelsohn, Leatrice: Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezzioni and Cinquecento Art Theory, Ann Arbor 1982.
Merki 1952 = Merki, Hubert: Homoiosis Theo. Von der platonischen Angleichung an Gott zur Gottähnlichkeit bei Gregor von Nyssa, Freiburg i.Br. 1952 (Paradosis 7).
Newman / Nijkamp 2021 = Newman, Abigail D. / Nijkamp, Lieneke (Hgg.): Many Antwerp Hands. Collaborations in Netherlandish Art, London / Turnhout 2021.
Panofsky 1924 = Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig / Berlin 1924 (Studien der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg 5).
Praz 1965 = Praz, Mario: Studies in Seventeenth-Century Imagery, Rom 1964 (Studies of the Warburg Institute 3).
Rahner 1932 = Rahner, Hugo: Taufe und geistliches Leben bei Origenes, in: Zeitschrift für Aszese und Mystik 7 (1932), S. 205–223.
Rahner 1935 = Rahner, Hugo: Die Gottesgeburt. Die Lehre der Kirchenväter von der Geburt Christi im Herzen des Gläubigen, in: Zeitschrift für katholische Theologie 59 (1935), S. 333–418.
Reimbold 1978 = Reimbold, Ernst Th.: ‚Geistliche Seelenlust'. Ein Beitrag zur barocken Bildmeditation. Hugo Hermann, Pia Desideria, Antwerpen, in: Symbolon 4 (1978), S. 93–161.
Renaud / Tarrant 2015 = Renaud, François / Tarrant, Harold: The Platonic Alcibiades I. The Dialogue and Its Ancient Reception, Cambridge 2015.
Rödter 1992 = Rödter, Gabriele D.: Via piae animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den ‚Pia desideria' (1624) des Herman Hugo S.J. (1588–1629), Frankfurt a.M. 1992.
Roloff 1970 = Roloff, Dietrich: Gottähnlichkeit, Vergöttlichung und Erhöhung zu seligem Leben, Untersuchungen zur Herkunft der platonischen Angleichung an Gott, Berlin 1970 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 4).
Ruh 1990 = Ruh, Kurt: Geschichte der abendländischen Mystik, 4 Bde., Bd. 1: Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990.
Salviucci Insolera 2004 = Salviucci Insolera, Lydia: L'Imago primi saeculi (1640) e i significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro, Rom 2004 (Miscellanea Historiae Pontificiae 66).
San Juan 2011 = San Juan, Rose Marie: Vertiginous Mirror. The Animation of the Visual Image and Early Modern Travel, Manchester 2011.
Schreiner 2006 = Schreiner, Klaus: ‚Brot der Mühsal' – Körperliche Arbeit im Mönchtum des hohen und späten Mittelalters. Theologisch motivierte Einstellungen, regelgebundene Normen, geschicht-

liche Praxis, in: Verena Postel (Hg.): Arbeit im Mittelalter. Vorstellungen und Wirklichkeiten, Berlin 2006, S. 131–171.

Spinks 2009 = Spinks, Bryan D.: Early and Medieval Rituals and Theologies of Baptism. From the New Testament to the Council of Trent, Farnham 2009 (Liturgy, Worship and Society).

Steinmann 1913 = Steinmann, Ernst (Hg.): Die Portraitdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913.

Tjoelker 2010 = Tjoelker, Nienke: Jesuit Image Rhetoric in Latin and the Vernacular. The Latin and Dutch Emblems of the Imago Primi Saeculi, in: Trine Arlund / Johann Ramminger (Hgg.): Latin and the Vernaculars in Early Modern Europe = Renæssanceforum 6 (2010), S. 97–118.

Trinkaus 1970 = Trinkaus, Charles E.: In our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought, 2 Bde., London 1970.

Vaeck 2007 = Vaeck, Marc van: The Use of the Emblem as a Rhetorical Device in Engelgrave's Sermon Books, in: Ralph Dekoninck / Agnes Guiderdoni-Bruslé (Hgg.): Emblemata sacra. Rhetoric and Hermeneutics of the Image in Religious Literature, Turnhout 2007 (Imago figurata. Studies 7), S. 535–551.

Vaeck / Houdt / Roggen 2015 = Vaeck, Marc van / Houdt, Toon van / Roggen, Lien: The Imago primi saeculi Societatis Iesu as Emblematic Self-Presentation and Commitment, in: John W. O'Malley (Hg.): Art, Controversy, and the Jesuits. The Imago primi saeculi (1640), Philadelphia 2015 (Early Modern Catholicism and the Visual Arts 12), S. 127–410.

Zierholz 2017 = Zierholz, Steffen: Conformitas crucis Christi. Zum Motiv der Kreuzesnachfolge in der jesuitischen Druckgrafik des 17. Jahrhunderts im Licht der Vision von La Storta, in: Archivum Historicum Societatis Iesu 86 (2017), S. 49–99.

Zierholz 2019 = Zierholz, Steffen: Räume der Reform. Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700, Berlin 2019.

Katharina Ost

Epigramme als Widmungsträger: Die intermediale Neukonzeptualisierung von Hendrick Goltzius' *Römischen Helden*

Abstract

The ten-part series *Roman Heroes* (1586), conceived and executed by the Haarlem engraver Hendrick Goltzius, depicts eight warrior heroes of the Early Roman Period framed by two allegorical engravings. Examining its Latin verse inscriptions reveals a peculiarity: While states with epigrams signed by the Gorinchem humanist Franco Estius exist for the entire series, six of the engravings are also found in an earlier state bearing different Latin poems. On these plates, Estius's verses have replaced the anonymous earlier epigrams – a revision that, as this contribution suggests, is best understood as part of a holistic reconceptualization of the *Roman Heroes* prompted by Goltzius's decision to dedicate the series to Emperor Rudolf II.

While the anonymous poems focused on martial valor, Estius's epigrams present the emperor together with the ancient heroes as exemplars of a broader, Neostoically influenced concept of virtue. The frontispiece and final leaf portray poetry and the visual arts as crucial to the continuation not only of the Roman imperial tradition but also of the emperor's own *memoria*. Combining elements of panegyric court poetry, emblem book, *icones* volume, sculpture, allegory, and textual as well as pictorial mirrors for princes, the revised *Roman Heroes* embody ideals of erudition and leadership typical of the Rudolfine court.

Keywords

Hendrick Goltzius, Franco Estius, Neo-Latin Epigram, Image-Text Relationships, Court of Rudolf II, Early Modern Mirrors for Princes, Humanist Exempla Collections

Die vom Haarlemer Kupferstecher und Verleger Hendrick Goltzius (1558–1617) konzipierte und ausgeführte zehnteilige Kupferstichserie *Römische Helden* (1586)[1] zeigt auf acht Blättern kriegerische Helden der römischen Frühzeit. Gerahmt werden diese durch komplexe allegorische Darstellungen auf Frontispiz und Schlussblatt. Bei der Betrachtung der lateinischen Versaufschriften, mit denen alle zehn Blätter der Serie versehen sind, fällt eine Besonderheit auf: Während für die gesamte Serie Druckzustände mit signierten Epigrammen des Gorinchemer Humanisten Franco Estius (?–1594) vorliegen, existiert für sechs ihrer Blätter bereits ein früherer Druckzustand, der andere, ebenfalls lateinische, aber anonym verfasste Gedichte trägt. Offensichtlich wurden auf diesen

1 Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 163–172.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-003

Blättern die Epigramme eines uns unbekannten Autors durch Verse aus Estius' Feder ersetzt. Dieser Austausch von Kupferstichepigrammen ist in Goltzius' Werk einmalig[2] und, so die These, als Bestandteil einer Text- wie Bildelemente umfassenden Neukonzeptualisierung der *Römischen Helden* zu verstehen, die durch Goltzius' Entscheidung bedingt wurde, die Serie Kaiser Rudolf II. zu widmen.

1. Stand der Forschung

In zahlreichen Ausstellungen zum druckgraphischen Werk von Hendrick Goltzius seit den 2000er Jahren wurden ganz überwiegend jene Druckzustände der *Römischen Helden* ausgestellt, die mit Epigrammen von Franco Estius versehen sind, und zwar typischerweise, ohne dass in den zugehörigen Katalogtexten darauf hingewiesen wurde, dass diese auf sechs der zehn Blätter die Epigramme eines anonymen Dichters ersetzten.[3] Hierdurch hat dieses ungewöhnliche und erklärungsbedürftige Phänomen wenig Aufmerksamkeit erfahren. Auch die bisherige Forschung zu der Graphikserie scheint zu unterschätzen, dass sowohl die Epigramme des Anonymus als auch die von Franco Estius verfassten Bildunterschriften jeweils konzeptuell in sich geschlossene Zyklen konstituieren. So geht etwa Walter Melion davon aus, dass die Epigramme auf den sechs ‚gedoppelten' Heldenblättern erst um 1589 durch die Neukompositionen von Estius ersetzt wurden,[4] und Marjorie Cohn nimmt an, dass der Austausch der Epigramme im Zusammenhang mit einer Revision des Titelblatts erfolgt sein könnte.[5] Beide Thesen gehen davon aus, dass die erste veröffentlichte Fassung der Serie aus zehn Blättern bestand, von denen sechs anonyme Epigramme und vier von Estius verfasste Gedichte trugen. Sie berücksichtigen nicht, dass eine derartige Kombination – wie im Folgenden zu zeigen sein wird – auf textlicher Ebene höchst inkohärent gewesen wäre. Deutlich plausibler ist, von

2 In Goltzius' sog. Meisterstichen (1593–1594, Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 8–13) werden die von Estius bereits verfassten Epigramme beispielsweise nicht ersetzt, nachdem Cornelius Schonaeus (1540–1611) die übrigen Gedichte übernimmt. Der Austausch oder die Ergänzung lateinischer durch volkssprachliche Epigramme stellt keine vergleichbare Situation dar, da hierdurch offensichtlich unterschiedliche Käufergruppen angesprochen werden.

3 Pollack / Vitali 2020, Kat.-Nr. 48–51, S. 153–156; Stroh / Sors / Thimann 2020, Kat.-Nr. 3, 4.1–4.6 u. 5, S. 64–77; Michels 2017, Kat.-Nr. VI.1–VI.6, S. 203–208; Vlašić 2017, Kat.-Nr. 28A–28J, S. 126–134. Eine Ausnahme stellt Leeflang 2003 (Kat.-Nr. 29.1–29.10, S. 89–92) dar: Hier wurde eine gemischte Serie ausgestellt und darauf hingewiesen, dass Estius wohl hinzugezogen wurde, um die bereits gestochenen Epigramme für sechs der Platten zu revidieren (S. 91).

4 Melion 1995, S. 1112. Leider begründet Melion weder seine Annahme, dass schon die erste Epigrammserie von Estius verfasst wurde, noch den postulierten Zeitpunkt des Austausches.

5 Cohn 2011, S. 275. Dagegen spricht, dass Estius' Epigramme in keiner Weise auf das goldene Vlies Bezug nehmen, obwohl dieses einen Fokalpunkt der panegyrischen Lyrik im Umfeld Rudolfs II. darstellte (z.B. Pontanus von Breitenberg: Panegyrica).

einer ersten sechsteiligen Auflage (nur mit Gedichten des anonymen Dichters) und einer zweiten zehnteiligen Fassung mit einheitlich von Estius verfassten Versen auszugehen.

Die Grundlage für eine solche klare Differenzierung und unterschiedliche Attribution der beiden Epigrammserien legte Anja Wolkenhauer in einer Untersuchung zur Genese und Funktion von Epigrammen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts.[6] Sie betont, wie kostenträchtig und ungewöhnlich ein Austausch der Epigramme auf bereits fertiggestellten Platten war,[7] und vermutet einen „Eklat“[8] hinter dem Ende der Zusammenarbeit zwischen Goltzius und dem anonymen Dichter an diesem Projekt: Goltzius habe „einen spezifischen Mehrwert, den der Text in sein Projekt einbringen sollte“,[9] erwartet, den die erste Epigrammserie jedoch nicht leisten konnte.[10] In einer Diskussion der beiden Epigrammversionen zu Marcus Curtius und Publius Horatius sucht sie nach jener spezifischen sprachlich-inhaltlichen Differenz, die Estius' Epigramme attraktiver macht als jene seines Vorgängers. Hieraus resümiert sie, die Epigramme des Anonymus seien „deskriptiv und an der Tradition orientiert“ und im dichterischen Ausdruck bisweilen „etwas schwerfällig“.[11] Die von Estius verfassten Gedichte zeichneten sich hingegen durch gewandte Formulierungen, die Ansprache der Betrachtenden, den oft im Rahmen eines moralischen Appels formulierten Transfer in die eigene Zeit sowie durch Binnenverweise auf Titel- und Schlussblatt der Serie aus.[12] Während diese Charakterisierung von Estius' Epigrammen allenfalls durch zusätzliche Beispiele zu präzisieren ist, bleibt in Wolkenhauers Ausführungen offen, warum Goltzius gerade in diesem Projekt einen solchen Mehrwert des Textes erwartete.

Uta Schmidt-Clausen betont in ihrer grundlegenden Studie zu Bildgedichten von Franco Estius die Nähe der Heldenserie (in der mit Estius' Epigrammen versehenen Fassung) zur Emblematik einerseits und zu den *Icones* (oder ‚Figurenbänden') andererseits. Konkret erkennt sie in den vom Holzschneider Jost Amman (1539–1592) und vom Dichter Philipp Lonicer (1543–1599) verfassten *Icones Livianae*[13] ein Vorbild für die Hintergrunddarstellung in Goltzius' Bildkompositionen.[14] Lonicers Band stellt im Folgenden

6 Wolkenhauer 2006.
7 Wolkenhauer 2006, S. 331f.
8 Wolkenhauer 2006, S. 331.
9 Wolkenhauer 2006, S. 331.
10 Wolkenhauer 2006, S. 331.
11 Wolkenhauer 2006, S. 334.
12 Wolkenhauer 2006, S. 333f.
13 Lonicer / Amman: Icones.
14 Schmidt-Clausen 2016, S. 314–317. Unter dem Titel *Neuwe Livische Figuren* (1573) lag auch eine deutsche Ausgabe der Holzschnittserie vor (vgl. Stroh / Sors / Thimann 2020, Kat.-Nr. 4, S. 72). Zur Gattung der Figurenbände vgl. Harjes 2008. Die dort angestellten Überlegungen zum Bild-Text-Verhältnis (S. 181–185) sind jedoch nur teilweise auf Goltzius' *Römische Helden* übertragbar: Schon die narrative Dichte der Bilddarstellung ist hier nicht gegeben.

nicht nur ein wichtiges Vergleichsbeispiel hinsichtlich seiner Auswahl der Heldenfiguren dar, die von Schmidt-Clausen beobachtete Nähe zur Buchform wird sich in einer Analyse des Frontispizes der *Römischen Helden* auch weiter erhärten.

Den bereits in Karel van Manders *Schilder-Boeck* hergestellten Zusammenhang zwischen Goltzius' *Römischen Helden* und der „heldischen Kraft seiner Zeichenkunst und [dem] Vermögen seines Grabstichels"[15] hat Walter Melion zu der These ausgearbeitet, dass die Serie in ihrer Darstellung militärischer *virtus* auch die künstlerische *virtus* thematisiert, mit der Goltzius sie ausgeführt hat: Das Schwert in der Hand des Helden steht zugleich für den Grabstichel in der Hand des Künstlers.[16] Wie Melion selbst bemerkt, schließt dies eine Lesart, in der die *virtus* der Helden auf Rudolf II. als Widmungsempfänger bezogen wird, keinesfalls aus.[17] Die vorliegende Untersuchung folgt letztgenannter Deutung, ohne dabei die von Melion vertretene Interpretationslinie als ebenfalls in der Serie angelegte Sinnebene in Frage zu stellen.

Im Folgenden sollen beide Epigrammserien jeweils im Hinblick auf ihre sprachliche Form und konzeptuelle Gestaltung untersucht werden. Für die von Estius verfassten Epigramme werden insbesondere ihre Bezogenheit auf die in Titel- und Schlussblatt konstituierte Widmung der Serie sowie ihre mögliche Rezeption neostoischer Vorstellungen berücksichtigt.

2. Der Aufstieg Roms: Die Epigramme des anonymen Dichters

Die sechs anonym verfassten Epigramme gliedern sich jeweils in zwei elegische Distichen, deren erstes erzählenden bzw. rekapitulierenden Charakter hat, während das zweite (mit Ausnahme des Epigramms zu Publius Horatius) stets in einer an die Lesenden gestellten Frage mündet. Diese regt dazu an, auf die Bedeutung der Helden für das Wachsen des römischen Herrschaftsbereiches (siehe Anhang: A2; A5), die Motivationen ihres Handelns (A4) oder die Gerechtigkeit ihrer Schicksale (A3; A7) zu reflektieren. Eine derart konsequente Leser:innenaktivierung ist ungewöhnlich und lässt nur wenig Raum für die *narratio*.[18] So vermag es das erste Verspaar zwar, durch eine titelartige Namensnennung Sicherheit über das Bildmotiv zu verleihen und oft schon eine besondere Eigenschaft des heldischen Handelns hervorzuheben, muss die Kenntnis der jeweiligen Handlungsepisode aber bei den Betrachtenden voraussetzen.

15 *Veel zijner Printen mocht ick hier ghedencken, onder ander vroegh ghedaen de Roomsche Helden, die ghenoech de heldighe cracht der Teycken-const, en t'vermoghen des Graef-ijsers ghetuyghen.* Mander: Schilder-Boeck, fol. 284ᵛ.

16 Melion 1995.

17 Melion 1995, S. 1127, Anm. 14.

18 Etwa im Gegensatz zu Lonicers Versen: Hier stehen für jedes Bildmotiv vier narrative Distichen zur Verfügung.

Mit Ausnahme des Epigramms zu Titus Manlius werden stets Rom bzw. die römischen Bürger als Ziele und Nutznießer des heldischen Handelns genannt. Dass Rom und der Tiber direkt apostrophiert werden (A1, V. 3–4; A2, V. 3), bildet eine denkbare Verknüpfung zu dem Frontispiz der Serie: Sollte dieses während der Zusammenarbeit mit dem anonymen Dichter bereits geplant gewesen sein, könnten die darauf dargestellten Verkörperungen der Stadt und des Flusses den Epigrammen sozusagen als Ansprechpartner gedient haben. Dem entgegen steht, wie im Folgenden zu sehen sein wird, dass die anonymen Epigramme keinerlei Hinweis auf jene Widmungsabsicht an Rudolf II. geben, die das Titelblatt auf textlicher wie bildlicher Ebene charakterisiert. Die Parallele zwischen der programmatischen Charakterisierung des Publius Horatius als *strenuus* im ersten Epigramm der Heldenreihe (Abb. 1) und dem Serientitel *Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla* (siehe Anhang: EF.b) lässt sich hingegen gut erklären – hier leitet sich der Gebrauch des äußerst ungewöhnlichen Substantivs *strenuitas*[19] mit hoher Wahrscheinlichkeit von der Verwendung des deutlich geläufigeren Adjektivs im Epigramm ab.

Auf literarische Allusionen auf antike Dichter verzichtet der Anonymus in seinen Epigrammen ganz. Seine Sprache ist ein metrisch einwandfreies und ‚gut lesbares' Latein, ohne dass eine humanistisch-puristische Prägung ersichtlich würde:[20] So verwendet er etwa das Wort *duellum* (A7, V. 1) in seiner mittellateinischen Bedeutung „Zweikampf"[21] und zeigt sich auch Formulierungen spätantiker Autoren gegenüber offen, die in die zeitgenössische Dichtersprache Eingang gefunden hatten.[22] Die Form *vendicat* (‚er befreit',[23] A1, V. 4; A3, V. 2) gebraucht er, sofern es sich nicht um eine durch den Textstecher eingeführte Variante handelt, ohne damit einen spezifischen semantischen Gehalt gegenüber dem klassischen *vindicat* zu artikulieren.[24] In der metonymischen Verwendung von *iugum*, um Rom als mögliches Patiens der Unterwerfung zu bezeichnen (A2, V. 1), weicht der anonyme Dichter vom gängigen lateinischen Sprachgebrauch deutlich ab. Das womöglich ungelenk wirkende *non laesam* erweist sich bei näherer Betrachtung jedoch als durchaus geschickte Lösung mit antiken Vorbildern.[25]

19 Vgl. Melion 1995, S. 1102; Schmidt-Clausen 2016, S. 312; sowie s.u. Anm. 95. Im Übrigen scheint die Beschriftung der Serie an den Titel von Valerius Maximus' *Facta et dicta memorabilia* angelehnt zu sein. Zu Livius und Valerius Maximus als Quellen für die Serie vgl. auch Melion 1995, S. 1106.

20 Zu puristischen Tendenzen auf lexikalischer und stilistischer Ebene im Humanismus vgl. Ijsewijn / Sacré 1998, S. 382–391 u. 412–419.

21 Vgl. Cange et al. 1887 s.v. *duellum*.

22 *Romula tecta* (Dracontius: Romulea V,215); Anthologia Latina 95,6 entstammt dem Codex Salmasianus und dürfte 1586 nicht verfügbar gewesen sein; *crevit in orbe* (Arator: De actibus apostolorum II,1155; Corippus: Iohannis III,65).

23 Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von der Autorin.

24 Forcellini et al. 1926 s.v. *vindico* bezeugt, dass die verschiedenen Schreibweisen teils mit unterschiedlichen Etymologien erklärt und daher differenzierend verwendet wurden.

25 *Sinceram* wäre lautlich äußerst unschön, *integram* / *intactam* verbieten sich durch die Elision mit *Iove*; vgl. Martial: Epigrammata 2,29,8; Ovid: Metamorphoses 12,172.



Abb. 1. Hendrick Goltzius, anonymer Epigrammdichter: Die Römische Helden: Publius Horatius, 1586, Kupferstich, 368 × 235 mm, 1. Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.335.

Die Anlage der Epigramme entspricht dem Bildkonzept der Serie, das die Mehransichtigkeit eines übergreifenden martialischen Typus auszuloten scheint:[26] Es werden jeweils leicht unterschiedliche Konturierungen des einen Heldenideals hervorgehoben,[27] ohne diese auf Text- oder Bildebene zu einer stringenten Reihenfolge zu verknüpfen.[28] Während die Fülle möglicher Körperansichten bzw. heldenhafter *exempla* in den vorliegenden Blättern bei weitem nicht ausgeschöpft ist (die *Icones Livianae* kommen z.B. auf insgesamt 103 Darstellungen), weist die Graphikfolge, die sich von Publius Horatius bis hin zu Titus Manlius erstreckt, doch eine gewisse konzeptuelle Geschlossenheit auf: Wird Horatius aufgrund seines vorangegangenen heldenhaften Handelns von der gerichtlichen Verurteilung zum Tode (für den Mord an seiner Schwester) freigesprochen, muss Manlius die Konsequenzen seines Handelns in Gänze tragen und wird ungeachtet der Heldentat vom eigenen Vater zum Tode verurteilt.[29] Anstatt, wie etwa Valerius Maximus und Livius,[30] diesen Ausgang als positives Beispiel militärischer Disziplin oder, wie Lonicer in seinem entsprechenden Epigramm,[31] als Folge mangelhafter Affektkontrolle darzustellen, postuliert der Dichter über das Wiederaufgreifen des Prädikats *meruit* (‚er verdiente') und des Themas ‚Ehre' (*nomen* / *decus*, *honos*) die Vergleichbarkeit der Heldentaten von Vater und Sohn und fragt provokant, ob Letzterer nicht ein besseres Schicksal verdient hätte. Die Serie schließt so mit dem Gedanken, dass heldenhaftes Handeln nicht immer seinen gerechten Lohn erhält.

Auch wenn Goltzius' Heldendarstellungen mitunter als Ausdruck des niederländischen Aufstands gegen die spanische Herrschaft rezipiert wurden – so taucht, wie To Schulting nachgewiesen hat, seine Darstellung des Marcus Curtius aus dieser Serie auf einem Prunkschild in Cornelis Ketels Darstellung der Korporalschaft des Kapitän Rose-

26 Die Ähnlichkeit zu Sprangers *Mars* (Abb. 2) ist auffallend (vgl. Lot Essay, Christie's Live Auction 1009 (25. Januar 2002) Lot 6, URL: https://www.christies.com/lot/lot-bartholomaus-spranger-antwerp-1546-1611-prague-mars-3866722/ [letzter Zugriff: 03. April 2022]). Die Mehransichtigkeit und plastische Wirkung der Heldenfiguren stellt diese in den Zusammenhang des *paragone* mit der Bildhauerkunst. Die von Radcliffe 1985 erstmals beobachtete mögliche direkte Bezugnahme auf Skulpturen von Willem Danielsz. van Tetrode (ca. 1525–1580) erfährt seit der Publikation von Goddard / Ganz 2002 weite Akzeptanz.

27 Den Schlüsselbegriffen der Epigramme folgend ließe sich so zuordnen: *strenuitas* (Publius Horatius), *audacia* (Horatius Cocles), *amor patriae* (Marcus Curtius), *decus* (Titus Manlius Torquatus), *honos* (Titus Manlius).

28 Wiederholungen in der Wortwahl (z.B. *iugum*, *vendicare*) scheinen eher die Ähnlichkeit der verschiedenen Heldentaten zu betonen als die Heldenreihe zu strukturieren. Zu *meruit* (A5, V. 1 und A7, V. 3–4) siehe unten.

29 Livius: Ab urbe condita 8,7.

30 Valerius Maximus: Facta et dicta memorabilia 2,7,6 und Livius: Ab urbe condita 8,8.

31 Dieses beginnt mit dem Distichon: *Audit iniqua ferox Metii probra Manlius, iram / probra movent, gladios protinus ira capit*. (‚Der wilde Manlius hört die ungerechten Schmähungen des Maecius, die Schmähungen verursachen Zorn, der Zorn ergreift sogleich das Schwert.')

crans (1588) wieder auf[32] –, sind die anonymen Epigramme deutungsoffen: Konkreter Bezugspunkt der Heldentaten bleibt stets das antike Rom, jedweder abstrahierender Transfer auf gegenwärtige politische Umstände wird den Lesenden überlassen. Auffällig zu verklären scheint der anonyme Dichter einzig die Rolle des aus dem Kampf der Horatier und Curatier hervorgehenden Friedensvertrags, der den Schwesterstädten Rom und Alba eine gemeinsame Verteidigung gegen das etruskische Veii ermöglicht und Rom so vor ‚ewiger Unterjochung' (A1, V. 4) bewahrt habe. Was bei Livius als römisches Diktat erscheint,[33] klingt in der Darstellung des Epigrammdichters mehr nach einer egalitären Übereinkunft der Könige. Lesarten, die jene Bedrohung durch einen externen Feind, angesichts derer innere Differenzen beigelegt werden müssen, mit dem Konflikt zwischen den niederländischen Provinzen und dem habsburgischen Spanien identifizieren, scheinen dabei ebenso möglich, wie eine allgemeinere Deutung, die dem Osmanischen Reich die Rolle der bedrohlichen Etrusker zuschreibt. Diese Interpretationsoffenheit mag von Goltzius selbst angestrebt gewesen sein: Wie Marjorie Cohn beobachtete, fügt Goltzius erst im dritten Druckzustand des Titelblatts Rudolfs Wappen auch die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies hinzu.[34] Diese Auslassung ist angesichts der Bedeutung, die der Verleihung des Ordens in der kaiserlichen Propaganda und Ikonographie zukam, ausgesprochen auffallend.[35] Ein Erklärungsansatz könnte darin liegen, dass Goltzius die konfessionell-politische Prägung der Auszeichnung bewusst zu vermeiden suchte. Ordenssouverän war nämlich Philipp II. von Spanien und im Jahr 1585 wurde neben Rudolf II. auch Alessandro Farnese (1545–1592), der als Statthalter der spanisch-habsburgischen Niederlande Antwerpen belagert und eingenommen hatte, in den Orden aufgenommen.[36] Dass die Initiative, die Ordenskette auf der Platte nachzutragen, wie von Cohn vermutet,[37] auf den Kaiser selbst oder sein enges Umfeld zurückgehen könnte, erschiene daher wahrscheinlich[38] – Goltzius' Versuch, die Serie trotz ihrer Widmung an den Habsburger Kaiser politisch neutral zu gestalten, wäre in diesem Fall letztlich fehlgeschlagen.

32 Schulting 1992, S. 462f.; Cornelis Ketel, *Het korporaalschap van kapitein Dirck Jacobsz. Rosecrans en luitenant Pauw*, 1588, Öl auf Leinwand, 208 × 410 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-C-378. Zur republikanischen Deutung der Serie vgl. Silver 2011, S. 286 und Pollack / Vitali 2020, Kat.-Nr. 48–51, S. 156. Silvers Aussage, die Helden seien alle „den prägenden Momenten der frühen Republik" entnommen, erweist sich nur bedingt als argumentativ tragfähig – Publius Horatius entstammt der Königszeit, Calpurnius der mittleren Republik.

33 Livius: Ab urbe condita 1,26.

34 Cohn 2011, S. 272.

35 Vgl. Vocelka 1981, S. 140–146; Cohn 2011, S. 274.

36 Vgl. Vivarius: Descriptio.

37 Cohn 2011, S. 274f.

38 Goltzius' Überarbeitung der Widmung der *Hochzeit vom Amor und Psyche* im zweiten Druckzustand (Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 341) könnte ein weiteres Beispiel dafür darstellen, wie er auf die Reaktion des Widmungsempfängers hin Änderungen an der Platte vornahm.

Einen ganz anders gelagerten Bezug zu zeitgenössischen Umständen knüpft hingegen das Epigramm zu Mucius Scaevola (A3): Der Held verbrennt seine rechte Hand im Altarfeuer, um dem Etruskerkönig Porsenna die Körper- und Todesverachtung der römischen Jugend zu demonstrieren, woraufhin jener Scaevola beeindruckt freilässt und Friedensverhandlungen mit den Römern beginnt.[39] Damit liegt der Vergleich mit Hendrick Goltzius nahe, der im Kindesalter seine rechte Hand beim Fall ins Herdfeuer verbrannt haben soll, wodurch ihre Beweglichkeit lebenslang eingeschränkt war.[40] Die vom Epigrammdichter formulierte Frage – „Wenn Scaevola dies (*hoc*) den Mitbürgern trotz seiner verbrannten Rechten (*absumpta* […] *dextra*) gab, was würde er geben, wenn Jupiter sie heil wiederherstellte?" – erweist sich in ihrer Kontrastierung von *Scaevola* (von lat. *scaevus* – ‚links') und *dextra*, der auf der Bildebene das prominente Ausstellen einer offensichtlich unversehrten rechten Hand entspricht, als paradox: Gaius Mucius erwirbt sich das *cognomen* „Scaevola" gerade durch den Verlust seiner rechten Hand, ein geheilter Scaevola hätte also die Bedingung seines Heldenseins verloren. Die naheliegende Übertragung der Frage auf Goltzius – *hoc* würde sich nun auf die vorliegende Kupferstichserie beziehen – lässt sich somit nicht leicht beantworten; womöglich ist ja die „heldische Kraft seiner Zeichenkunst und das Vermögen seines Grabstichels"[41] mit eben dieser körperlichen Einschränkung unauflöslich verbunden.[42] Die Parallelisierung des Künstlers mit Scaevola mag auf Goltzius selbst zurückgehen: Schon lange bevor er sich der Malerei zuwandte, hatte er eine großformatige Grisaille dieses Helden in Öl angefertigt, die er schließlich auch selbst wieder erwarb.[43] Nehmen die Epigramme des anonymen Dichters also auch nicht auf spezifische Bildelemente Bezug,[44] so kann dennoch kaum ein Zweifel bestehen, dass sie gezielt auf die von Goltzius gestaltete Heldenserie hin verfasst wurden.

Da deren Blätter durchgängig nummeriert sind, fällt auf, dass die mit Epigrammen des Anonymus vorliegenden Graphiken die Nummer sechs überspringen. Dies mag

39 Livius: Ab urbe condita 2,12f.

40 Mander: Schilder-Boeck, fol. 282r. Eine aus spanisch-katholischer Sicht prinzipiell denkbare Parallelisierung von Scaevola und Balthasar Gérard (1557–1584) ist für diese Zeit nicht nachweisbar.

41 *De heldighe cracht der Teycken-const, en t'vermoghen des Graesijsers.* (Mander: Schilder-Boeck, fol. 284v.)

42 Müllers Hypothese, dass van Mander Goltzius' Beeinträchtigung „offensichtlich" erfunden habe, ist in dieser Schärfe wohl kaum haltbar. Dass aber eine dahingehende Stilisierung stattfindet, „dass es Gott selbst ist, der die verkrüppelte Hand des Künstlers führt und das Unmögliche möglich macht", erscheint bedenkenswert (Müller, J. 2002b, S. 13).

43 Vgl. Melion 1995, S. 1117; Nichols 2013, S. 20. Van Mander berichtet, er habe dieses Gemälde bereits bei seinem ersten Besuch in Haarlem 1583 gesehen, und leitet direkt anschließend zur Druckgraphik und den *Römischen Helden* über (Mander: Schilder-Boeck, fol. 284r–284v).

44 Außer vielleicht in der von Melion beobachteten Pointe, dass Maecius' Rechte von dem linkshändig dargestellten Manlius besiegt wurde (Melion 1995, S. 1116).

einen Hinweis darauf geben, dass die Blätter entsprechend der Reihenfolge ihrer Fertigstellung jeweils einzeln veröffentlicht wurden.[45] Zugleich lässt es deutlich erkennen, dass eine Darstellung von Marcus Valerius Corvus in der Serienkonzeption, für die der anonyme Epigrammdichter beauftragt wurde, bereits vorgesehen war, diese also unabgeschlossen blieb.

3. Im Spiegel der Helden: Die intermediale Neukonzeptualisierung der Serie

3.1. Goltzius' Widmungsstrategie 1586–1596

Die Zueignung der *Römischen Helden* an Kaiser Rudolf II. im Jahre 1586 bildet den Auftakt einer Reihe von Widmungen durch Goltzius in das Umfeld des Prager Hofs. Schon im darauffolgenden Jahr widmet Goltzius Stiche nach Vorlagen von Bartholomäus Spranger (1546–1611) an den Obersthofmarschall und Präsidenten des Reichshofrates Paul Sixtus von Trautson sowie an Rudolfs Oberstkämmerer Wolfgang Rumpf vom Wielroß, kurz darauf eine ebenfalls nach Spranger gestochene *Mars und Venus*-Darstellung dem Kämmerer Ottavio Spinola II.[46] Dieses gestufte Vorgehen entspricht einem Muster, das sich auch in den Gedichtsammlungen der Zeit findet: So beginnen etwa Elisabeth Westons *Poemata*[47] mit vier an Rudolf II. gerichteten Gedichten, gefolgt von einer an Kaiser Maximilians ehemaligen Kämmerer und ihren Gönner Peter Wok von Rosenberg[48] adressierten Dichtung, sowie weiteren Gedichten für diverse Größen des Prager Hofes (den Oberstkanzler von Böhmen Zdeněk Vojtěch Popel von Lobkowitz, den böhmischen Vizekanzler Heinrich von Pisnitz, den kaiserlichen Geheimsekretär Johann Anton Barvitius, u.a.).[49] Nachdem Goltzius 1595 ein für sechs Jahre gültiges kaiserliches

45 Die Reihenfolge der Fertigung muss, wie auch bei den Meisterstichen ersichtlich ist, nicht der logischen Ordnung der Serie entsprechen.

46 *Der tote Heiland* (1587, Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 339) an Trautson; *Die Hochzeit von Amor und Psyche* (1587, Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 341) an Rumpf; *Mars und Venus überrascht* an Spinola (1588, Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 340 zweiter Zustand). Limouze charakterisiert die Widmungen an Trautson und Rumpf als unglücklich, beide seien noch im selben Jahr in Ungnade gefallen (Limouze 1995, S. 32). Tatsächlich scheint dies jedoch erst 1600 eingetreten zu sein (vgl. Noflatscher 2016; Krones 1894).

47 Weston: Poemata.

48 Der einfacheren Lesbarkeit halber werden böhmische Namen hier und im Folgenden in ihrer deutschen Form angegeben.

49 In ihren allerersten Veröffentlichungen im Vorjahr wendete sich Weston zunächst an den Kaiser (Weston: Carmen), dann an Zdeněk Vojtěch Popel von Lobkowitz (Weston: Meditatio); vgl. Schibel 2003, S. 280–283.

Privileg erteilt wurde, widmete er noch im selben Jahr Rudolf II. eine in Silber gestochene Darstellung von Bacchus, Ceres und Venus.[50] Im Jahr 1596 folgte noch eine Serie dreier Gottheiten (Minerva, Venus und Juno), die Goltzius Johann Anton Barvitius (s.o.) zueignete.[51] Da nach Egidius Sadelers (ca. 1570–1629) Ernennung zum Hofkupferstecher im Jahr 1597 keine weiteren Widmungen an Mitglieder des Prager Hofs mehr erfolgten, vermutet Dorothy Limouze, dass Goltzius mit seiner Widmungsstrategie beabsichtigt haben könnte, diese Position innerhalb des kaiserlichen Patronagesystems selbst zu füllen.[52]

Der Kontakt zum Prager Hof wird über Bartholomäus Spranger zustande gekommen sein, der 1581 zum Hofkünstler des Kaisers ernannt worden war.[53] Nicht nur mag sein *Mars* (Abb. 2) ein Vorbild für die Heldenfiguren der Serie dargestellt haben,[54] er wurde von Goltzius auch auf dem Frontispiz der Serie mitbedacht: Die Figur der Europa scheint direkt Sprangers Entwurfszeichnung zur *Hochzeit von Amor und Psyche* entnommen zu sein,[55] die Goltzius in jener Zeit zur Umsetzung im Kupferstich vorlag.[56] Rudolf II. trat jedoch nicht nur als Förderer der bildenden Künste und der Wissenschaften in Erscheinung, sondern begann in den 1580er Jahren auch einen Kreis lateinischer Dichter:innen an seinem Hof zu kultivieren, in dem insbesondere Georg Barthold Pontanus (ca. 1550–1616) eine zentrale Rolle zukam: Er wurde 1588 vom Kaiser zum *poeta laureatus* gekrönt und in den Adelsstand erhoben.[57] Vor diesem Hintergrund kann davon ausgegangen werden, dass von einem humanistisch gebildeten Dichter namentlich signierte Epigramme eine signifikante Aufwertung der Serie in den Augen des

50 Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 148. Für den Text des kaiserlichen Privilegs siehe Voltelini 1894, S. 135; zu Privilegien in den Niederlanden vgl. Orenstein 2006.

51 Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 141–143.

52 Limouze 1995, S. 33f.; Melions Interpretation, dass Goltzius mit der Widmung der *Römischen Helden* primär den Marktwert der Serie steigern, nicht aber in ein Abhängigkeitsverhältnis vom Kaiser eintreten wollte (Melion 1995, S. 1123), erscheint angesichts der Häufung von Widmungen an Personen des kaiserlichen Hofes vergleichsweise unwahrscheinlich.

53 Karel van Mander hatte bereits Mitte der 1570er Jahre mit Spranger an einem Triumphbogen für Rudolf II. zusammengearbeitet (Mander: Schilder-Boeck, fol. 272^{r}; vgl. Leesberg 1993, S. 18), später machte er dann Goltzius mit Sprangers Zeichnungen vertraut (vgl. Mout 2017, S. 57; Reznicek 1961, S. 152).

54 Vgl. Anm. 26.

55 Vgl. Leeflang 2003, Kat.-Nr. 29, S. 92.

56 Metzler 2014, Kat.-Nr. 108, S. 195–197; Goltzius' Kupferstich *Die Hochzeit von Amor und Psyche* (1587): Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 341.

57 Unter der Patronage Rudolfs II. standen u.a. Salomon Frenzel von Friedenthal und Hieronymus Arconatus, sowie später Elisabeth Johanna Weston, Georg Carolides von Karlsberg, Georg Calaminus und Valens Acidalius. Siehe Evans 1984, S. 147–151, Trunz 1992, S. 86–95; zu Dichterkrönungen vgl. Flood 2006, S. XLVII–LXXX, zu Pontanus' Krönung Flood 2006, S. 1571–1574.

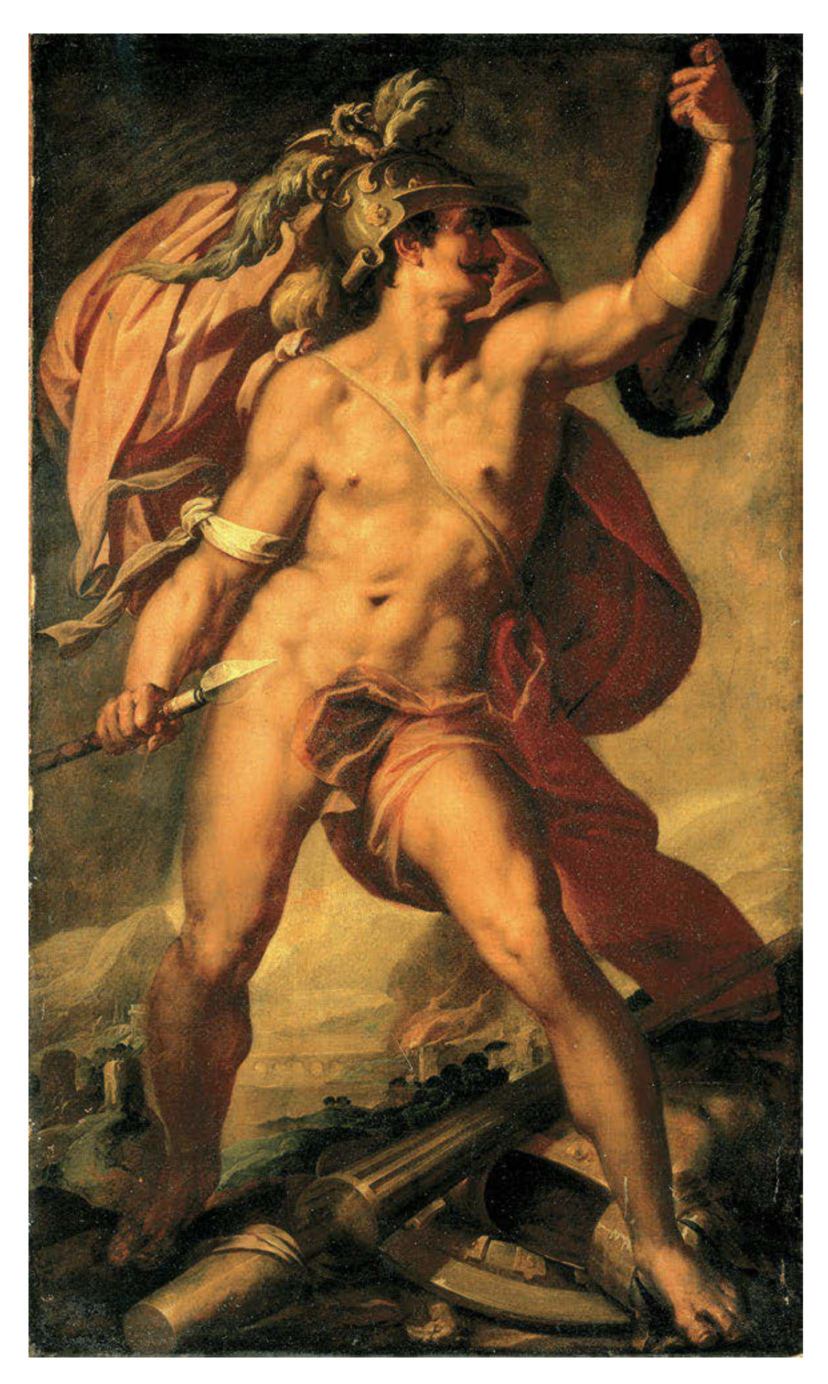


Abb. 2. Bartholomäus Spranger: Mars, 1580–1590, Öl auf Leinwand, 172,7 × 100,3 cm, Privatbesitz.

kaiserlichen Widmungsempfängers darstellten.[58] Goltzius selbst hatte bereits während seiner Arbeit unter Dirck Volckertsz. Coornhert (1522–1590) damit experimentiert, den Autor des begleitenden lateinischen Epigramms dieses auch signieren zu lassen.[59] Erst mit dem zweiten Zustand der *Römischen Helden* griff er diese Praxis, die auch von seinen Schülern übernommen und fortgeführt wurde, jedoch konsequent auf.

Über Franco Estius, den Goltzius als Verfasser der Epigramme für seine erweiterte Serie engagierte, ist wenig bekannt:[60] Vor seiner Zusammenarbeit mit Goltzius ist er über Geleitgedichte zu Werken von Rembertus Dodonaeus (1516–1585), Christianus Adrichomius (1533–1585) und Godescalcus Stewechius (1551–1586) greifbar,[61] eine von ihm verfasste Tragödie *Progne*[62] ist uns nicht erhalten. Vor allem die Beziehung zu Stewechius scheint für Estius' Vernetzung innerhalb der ‚Gelehrtenwelt' zentral gewesen zu sein, so erwähnt dieser stolz, dass seine Gedichte dank Stewechius nun auch von Johannes Metellus (1517–1597), Carolus Utenhovius (1536–1600) und Jacobus Susius (1520–1592) gelesen würden.[63] Über Stewechius oder dessen Verleger Christoph Plantin (1520–1589) wird auch der Kontakt zu Hendrick Goltzius zustande gekommen sein,[64] der Stewechius bereits 1583 portraitiert hatte. Dieser Kupferstich fand auch in Stewechius' weitverbreitetem Vegetiuskommentar, für den Estius zwei Gedichte beitrug, Verwendung. Es lässt sich spekulieren, ob im römischen Militärwesen ein inhaltlicher Anknüpfungspunkt zu Goltzius' Heldenserie bestand, der Estius in besonderer Weise für die Ausführung der Epigramme zu qualifizieren schien.[65]

58 Die von Uta Schmidt-Clausen beobachtete Nähe der Serie zu den Figurenbänden (s.o. Anm. 15) mag einen zusätzlichen Impuls für die Namensnennung des Dichters gegeben haben: Die bereits mehrfach erwähnten *Icones Livianae* werden allein unter Philipp Lonicers Namen veröffentlicht, der für die Holzschnitte verantwortliche Jost Amman ist nur über sein Monogramm präsent.

59 *Servatius Rosenbleck fecit* auf *Herkules kämpft mit Geryon* (Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 332).

60 Venne 2017, S. 106 sammelt die verfügbaren Belege. Demnach wäre Estius ca. 1520 geboren worden und 1594 verstorben. Dem steht entgegen, dass Stewechius – selbst 34-jährig – in Bezug auf Estius von dem *ingenium adolescentis* schreibt (Stewechius: Commentarius, S. 77). Ob man den Begriff *adulescens* wie der Mehrheit der klassischen Autoren weit oder wie Varro und Isidor von Sevilla eng (bis zum 30. bzw. 28. Lebensjahr) fasst, ist er in jedem Fall vom *senex* abzugrenzen. Die *senectus* wird allgemein mit dem 60. Lebensjahr angesetzt. (Zu den römischen Lebensaltern siehe Eyben 1973).

61 Dodonaeus: Stirpium historiae; Adrichomius: Urbis Hierosolimae; Stewechius: Commentarius.

62 Vgl. Andreas: Bibliotheca Belgica, S. 249.

63 Stewechius: Commentarius, S. 78.

64 Vgl. Schmidt-Clausen 2016, S. 311.

65 Sowohl Stewechius' Vegetiuskommentar, den er bald in ein umfänglicheres Handbuch integrierte, welches das gesamte erhaltene römische Militärwissen zu bündeln versuchte (Stewechius: Vegeti De re militari), als auch Goltzius' *Römische Helden* lassen sich als Teil eines Bestrebens, das zeitgenössische niederländische Militärwesen nach römischen Idealen auszurichten, interpretieren (vgl. Kunzle 2002, S. 193f.); diese findet ihren Höhepunkt in Justus Lipsius' *De militia Romana* (Lipsius: De militia Romana).

Für Hendrick Goltzius dürfte es also vielversprechend gewesen sein, sich jenem Kaiser, an dessen Hof die Verbindung von Kunst bzw. Eloquenz und Gelehrsamkeit im Symbol der Hermathene in ganz besonderer Weise propagiert wurde,[66] nicht allein, sondern in Zusammenarbeit mit einem aufstrebenden lateinischen Dichter zu präsentieren, der auch längere, ins Panegyrische gehende Gedichte kunstgerecht und in gelehrter Verschränkung von Text und Bild ausführen konnte. Andererseits ist in der Analyse der Epigramme zu fragen, ob Estius mit seinen Beiträgen zu dieser Serie nicht auch das Interesse verfolgte, sein eigenes Netzwerk zu erweitern und womöglich selbst kaiserliche Förderung zu erlangen. Unternimmt er Versuche, sich der durch Goltzius zugeeigneten Widmung ebenfalls einzuschreiben?

3.2. Die Signaturen des Dichters

Erst über ihre Stabilität und Kodifizierung versetzen die in den sog. Adressen der Druckgraphiken verwendeten Formulierungen und Abkürzungen die Betrachtenden in die Lage, die jeweiligen Beiträge und Verantwortlichkeiten innerhalb des unterliegenden kollaborativen Schaffensprozesses sicher zuzuordnen.[67] Die neu hinzutretende Nennung des Epigrammdichters erfordert jedoch eine Erweiterung dieses geläufigen Vokabulars. Eine erste Zuordnung erfolgt über die räumliche Anordnung: *Inventor*, Bildstecher und Verleger werden im Regelfall innerhalb des Bildbereichs genannt, die Dichtersignatur findet sich (in Analogie zur Stellenangabe bei Zitaten) unter oder neben dem außerhalb des Bildbereiches situierten Epigramm: so im Beispiel des oben bereits erwähnten Stichs *Herkules kämpft mit Geryon*.[68] Im Bildbereich findet sich die Adresse *Rous i*[*n*]*ue*[*ni*]*t. Heinrich Golss*[*ius*] *fec*[*it*], neben dem Epigramm *Servatius Rosenbleck fecit*. Allein die räumliche Konstellation der Textelemente ermöglicht den Schluss, dass Rosenbleck der Verfasser des Epigramms gewesen sein dürfte. Auf dieses Muster greift Goltzius zurück, nachdem entschieden ist, dass Estius – im Gegensatz zum anonymen Verfasser der ersten Epigrammserie – namentlich in Erscheinung treten wird: Im ersten Druckzustand des Titelblattes der *Römischen Helden* signiert er selbst mit *HGoltzius inuenit sculpsit | et diuulgauit A°. 1586. | Harlemi*. links unten im Bildbereich, Estius hingegen mit *Franco | Estius fecit* rechts unter dem außerhalb des Bildbereiches positionierten Epigramm.[69] Durch Goltzius' ausladend anmutende Signatur, welche die ungewöhnliche Kumulation von Verantwortlichkeiten in seiner Person betont,[70] wird

66 Vgl. DaCosta Kaufmann 1988, S. 92f.; Cavalli-Björkmann 1988, S. 62.

67 Für ein Verzeichnis der etablierten Codes vgl. Stijnman 2017.

68 S.o. Anm. 59.

69 Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 163, 1. Zustand.

70 Vgl. Mensger 2016.

eine Doppelung des Verbums *fecit* (s.o.) auf diesem Blatt zwar vermieden, allerdings droht Estius' Signatur mit Goltzius' *fecit* auf den übrigen Blättern der Serie in Konkurrenz zu geraten. Dies scheint die wahrscheinlichste Erklärung dafür zu sein, dass die Dichterangabe außerordentlich rasch – im *New Hollstein* ist nur ein einziges Exemplar dieser Version verzeichnet[71] – in einem zweiten Druckzustand zu *Franco* | *Estius* | *composuit* abgeändert wurde.[72] Auf dem Schlussblatt der Serie steht in allen Fassungen *composuit*.[73]

Allegorie Roms	[1]Franco Estius fecit/ [2]Franco Estius composuit	HGoltzius invenit sculpsit et divulgavit
Publius Horatius	F. Estius	HG Fe.
Horatius Cocles	F. Estius	HG fe.
Mucius Scaevola	F. Estius	HG fecit
Marcus Curtius	F. Estius	HG fecit
Titus Manlius Torquatus	F. Estius	HG fecit
Marcus Valerius Corvus	F. E.	HG fecit
Titus Manlius	F. Estius	HG fecit
Calpurnius Flamma	[1]F.E. / [2]F. Estius	HG fecit
Allegorie der Fama & Posteritas	F. Estius composuit	HGoltzius fecit

Tabelle 1. Dichter- und Künstlersignaturen auf den *Römischen Helden*.

Eine Übersicht der Autorschaftsformeln, die die beiden Künstler im Rahmen der Serie verwenden (Tabelle 1), zeigt, dass die Adressen auf dem Anfang und Schlussblatt der Serie deutlich umfangreicher ausfallen als auf den ‚Zwischenblättern'; ein durchaus

71 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Sign. BdH 8068.

72 Dass auch diese Lösung ohne Kenntnis der Hauskonventionen von Goltzius' Verlag (*composuit* wird hier niemals für die Bildinvention verwendet, vgl. aber Stijnman 2017, S. 8) leicht misszuverstehen ist, beweist unfreiwillig Vocelka: „Eine Graphik von Hendrick Goltzius nach einer Vorlage von Franco Estius" (Vocelka 1981, S. 272).

73 Die *composuit*-Formel findet im Folgenden nur noch auf dem *Toten Heiland* (1587, Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 339) Verwendung. Anschließend reduziert sich Estius' Signatur auf den Namen oder die Initialen.

typisches Bild für Goltzius' Graphikfolgen.[74] Die Varianz der Textbausteine auf den acht Mittelblättern lässt sich diachronisch deuten: Sowohl die von Estius als auch die von Goltzius verwendeten Signaturen durchlaufen eine Phase anfänglicher Variation, bevor sie schließlich zu einer jeweils stabilen Form finden. Dies erlaubt den Schluss, dass Goltzius zunächst jene beiden Heldenblätter, die vom Anonymus noch nicht bearbeitet worden waren (*Marcus Valerius Corvus* und *Calpurnius Flamma*), mit den Epigrammen von Estius verlegte. Die Epigramme auf den sechs bereits mit anonymen Versen vorliegenden Blättern wurden hingegen wohl erst ausgetauscht, nachdem man sich auf die Nennung als *F. Estius* (anstatt *F.E.*) geeinigt hatte. Ein solches Vorgehen, das zunächst die Anzahl verkäuflicher Blätter maximiert (wie oben erwähnt ist ja davon auszugehen, dass die Blätter zeitgleich mit der Fertigstellung der jeweiligen Platte vermarktet wurden), um dann in einem zweiten Schritt mit der Revision der bereits verwendeten Platten zu beginnen, würde auch Goltzius' wirtschaftlichen Interessen entsprechen. Warum Estius' Signatur im Fall von Valerius Corvus allerdings nicht ebenso wie bei Calpurnius nachträglich korrigiert wurde, bleibt unklar.

3.3. Gefährdeter Ruhm: Titel- und Schlussblatt der Serie

3.3.1. *Alma Roma triumphans*

Die Erweiterung der *Römischen Helden* von sechs auf zehn Graphiken umfasst neben zwei neuen Heldenfiguren (*Marcus Valerius Corvus* und *Calpurnius Flamma*) auch ein Titel- sowie ein Schlussblatt. Diese beiden rahmenden Graphiken konstituieren die Widmung der Serie an Kaiser Rudolf II., die – so die eingangs formulierte These – für das Verständnis ihrer Neukonzeptualisierung entscheidend ist. In der Komplexität ihrer Allegorien, dem Umfang der jeweils 16-versigen Epigramme, der Hinzufügung eines zweiten Epigramms innerhalb des Bildbereichs sowie der Zweisprachigkeit des Schlussblattes kommt ein umfassendes Streben nach *amplificatio* zum Ausdruck, das die Nähe zu den aufwändigen Frontispizen und dem umfangreichen paratextuellen Material zeitgenössischer Bücher zu suchen scheint.[75] Ebenso bilden die Rahmenblätter sprachliche wie inhaltliche Bezugspunkte für die Epigramme der dazwischenliegenden Heldendarstellungen

74 So z.B. auch auf den *Sieben Tugenden* (Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 491–497): Das erste Blatt (Glaube) trägt die Signaturen *HGoltzius Inuent. A°. 1593.* und *Franco Estius*, das letzte Blatt der Serie (Mäßigung) *HG Inue.*, *I. Saenredam sculp. & F.E.*, die dazwischenliegenden Blätter jeweils *HG Inue.* und *F.E.*. Auf der Serie zu den ersten beiden Büchern der Metamorphosen Ovids (Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 532–551 u. 552–571) signiert Estius nur das erste Blatt, Goltzius nur das erste Blatt des jeweiligen Buches.

75 Zu Originalität und Extravaganz der Ausführung als Qualitätskriterium für Fürstengeschenke in der Bewerbung um Patronage vgl. Warnke 1985, S. 130.

und formen so ein Spannungsfeld, in dem diese, jeweils unterschiedlich perspektiviert, sowohl vom Frontispiz als auch vom Schlussblatt her gelesen werden können.

Ein Postament mit der Widmungsinschrift an Kaiser Rudolf II. steht im Bildzentrum des Titelblatts (Abb. 3), um welches sich Figurationen der drei in der Antike bekannten Kontinente (Europa, Afrika, Asien),[76] des Flussgottes Tiber sowie der Romulus und Remus säugenden römischen Wölfin scharen. Auf dem Postament ruht ein Rundsockel mit einer Darstellung des brennenden Trojas sowie lateinischer Aufschrift. Auf einem Tropaion oberhalb jenes Sockels thront eine weibliche Figur, die über ihre Beschriftung am oberen Bildrand als *Roma* ausgewiesen, jedoch ikonographisch polyvalent ist. Die beidseitig entblößten Brüste sind für diesen auf eine Kultstatue aus der Zeit Kaiser Hadrians zurückgehenden Darstellungstypus der *Roma* äußerst ungewöhnlich,[77] entsprechen jedoch einer am Prager Hof etablierten Ikonographie der Minerva als ‚nährender Pallas' (*Pallas alma*), d.h. in ihrer Funktion als Patronin der Künste.[78] Das Rundsockelepigramm bietet eine überlagernde Lesart als Personifikation der Stadt Troja an und auch ein Verständnis als Personifikation der *virtus* ist nicht ausgeschlossen.[79] Zu ihrer Rechten und Linken befinden sich auf Kopfhöhe die Wappen Rudolfs II. als römischer Kaiser und böhmischer König.[80]

Während sich Goltzius' Widmungen üblicherweise auf einzelne Texttafeln beschränken, die in die Bildkomposition integriert oder am Rand des Bildbereiches positioniert sein können,[81] unterstützen im Fall der *Römischen Helden* zahlreiche Komponenten des Titelblatts die Dedikation der Serie an Kaiser Rudolf II.[82] In der Einbeziehung der Wappen des Widmungsempfängers, der Verknüpfung von Serientitel und Dedikationstext und der zentralen Positionierung der Widmungstafel scheint sich Goltzius an Gepflogen-

76 Dass *Asia* sich von der *Roma triumphans* abwendend im Schatten steht, dürfte sich auf das Osmanische Reich beziehen.

77 Zu den antiken Darstellungsformen vgl. Joyce 2014.

78 Siehe Cavalli-Björkmann 1988, S. 62. Der Ursprung dieses Epithetons ist bei Lukrez zu finden (Lukrez: De rerum natura 6,750: *Palladis* [...] *almae* von der Athena Parthenos).

79 Wie Troja (*Ilion*) im Epigramm erhebt sich die Figur der *Roma* „aus Asche und Flammen" (in Form des Rundsockelreliefs zu ihren Füßen). Zur Ikonographie der *Virtus* vgl. Ripa: Iconologia, S. 541f., zu Überschneidungen zwischen den Ikonographien von *Virtus* und *Roma* siehe Tauss 2000, S. 146–148.

80 Diese Identifikation folgt Cohn 2011, S. 272. Die ältere Forschung hatte das rechte Wappen seit Hirschmann (1976, S. 65f.) als Wappen Hollands identifiziert (so auch Melion 1995, S. 1091) und daraus teils weitreichende Interpretationen abgeleitet (Limouze 1995, S. 33: „the image [...] promotes unity and harmony between the Habsburgs and the House of Orange").

81 Eine Integration der Widmungstafel in die Komposition findet sich etwa in der *Hochzeit von Amor und Psyche* (Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 341).

82 Der umfassenden Hinordnung auf die Widmungsfunktion und der besonderen Stellung des Widmungsempfängers entspricht auch, dass bei ‚Platzkonflikten' am rechten Rand des Widmungstextes das Bildelement diesem anscheinend weichen muss. Auf anderen Blättern arbeitet Goltzius ggf. mit Wortumbrüchen, um die Begrenzung der Widmungstafel nicht verschieben zu müssen.



Abb. 3. Hendrick Goltzius, Epigramm von Franco Estius: Die Römische Helden: Allegorie Roms, 1586, Kupferstich, 370 × 238 mm, 3. Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-OB-101.286.

heiten aus dem Buchdruck zu orientieren.[83] Durch die Verortung der dedikatorischen Inschrift auf einem altarähnlichen Postament und die großzügige Raumaufteilung innerhalb der Tafel tritt umso deutlicher hervor, dass sich auch die etablierten sprachlichen Formen an antike Weihinschriften anlehnen.[84] Goltzius' unterwürfige Selbstbezeichnung als *humillimus minimusque clientulus*, die eine Förderung durch den Kaiser proleptisch vorwegnimmt, wird durch ihre randständige Positionierung noch verstärkt, der kaiserliche Name hingegen ist zusammen mit der Titulatur als *S*[*emper*] *A*[*ugusto*], die mit der auf Titel- und Schlussblatt verhandelten Frage nach der Vergänglichkeit bzw. dem Bestand heldischen Ruhms korrespondiert, im Zentrum der Widmungstafel lokalisiert.[85] Der Dativ *Rudolfo II°* erfüllt hier eine doppelte Funktion: Einerseits ist er notwendiger Teil des kanonischen Widmungsschemas,[86] andererseits verbindet er sich, wie bereits Walter Melion beobachtet hat,[87] mit dem Serientitel zu der Aussage, es handele sich bei den nun folgenden Helden um „Beispiele *für* Rudolf II." (siehe Anhang: EF.b), sie seien also dem Kaiser selbst zur Nachahmung anempfohlen.

Die aufsteigende Orientierung der Bildkomposition[88] vollzieht das unterhalb des Bildbereichs positionierte Epigramm in seinen ersten drei Distichen – von den Säuglingen und der Wölfin über die Figur des Tiber und das auf dem Rundsockel brennende Troja bis hin zum Haupt der *Roma* am oberen Bildrand – nach. An diese schließt sich im Gedicht jedoch ein zweiter Bewegungsablauf an, der die Widmungstafel über die drei Tribute darbringenden Kontinente umkreist, sich zu den habsburgischen Wappen (*per avos atavosque tuorum*) emporschwingt und schließlich nach einer Abwärtsbewegung (*defluxit*) in dem im Bildzentrum positionierten Namen Rudolfs zur Ruhe kommt. Von hier nimmt das Epigramm nun die antiken Helden in den Blick, die den Kaiser einer Parade gleich grüßen:[89] Die von Estius verwendete Formulierung *quorum subscripta notabis / nomina* bezieht sich dabei sowohl auf die Tatsache, dass die Heldendarstellungen auf das Titelblatt folgen (diesem also *subscriptae* sind), als auch darauf, dass die

83 Vgl. Enenkel 2015, S. 121–138 zur prestigesteigernden Funktion von Wappen in Buchwidmungen.

84 Vgl. Enenkel 2015, S. 114–121.

85 Zu Platzaufteilung und Schrifttypen als Mittel ständischer Differenzierung siehe Breyl 1999, S. 261f.

86 Dieses entspricht der Form: *alicui aliquis D.D.*, wobei das gewidmete *aliquid* frei vor *D.D.* positioniert werden kann.

87 Melion 1995, S. 1102.

88 Vgl. Melion 1995, S. 1094f.

89 Krystof arbeitet mit einer Übersetzung, die das lateinische *salvere iubere* (bei Plautus einfach „grüßen", in Ciceros Briefen „Grüße ausrichten", z.B. Plautus: Asinaria 593, Cicero: Ad Atticum 4,14,2; vgl. Lucilius: Saturae 6,228) an dieser Stelle missversteht, und gelangt daher zum Schluss, es handele sich um eine „ehrerbietende Abschiedsparade" (Krystof 1997, S. 109). Von einem Abschied ist hier keine Rede, eher ist an eine Akklamation durch Gruß zu denken. Vgl. *induperatorem* [...] *vocare* (‚nennen [dich] Imperator') im Epigramm mit der gängige Wendung *aliquem imperatorem salutare* (‚jemanden als Imperator grüßen').

Helden über ihre in der *subscriptio* eines jeden Blattes enthaltenen Namen identifizierbar sind.[90]

Mit *post translatos fasces* spricht Estius die Vorstellung einer *translatio imperii* vom römischen Kaiserreich an das Heilige Römische Reich an, mit der eine sie legitimierende *translatio studii* einhergeht.[91] Sind die Rutenbündel, die sich auch als Teil des Tropaion im Bild wiederfinden, Ausweis des *imperium*,[92] so verweist der Begriff der *alma Roma* auf die ‚Übersetzung' der antiken *litterae* in die rudolfinische Welt.[93] Estius scheint hier direkten Bezug auf die bereits erwähnte ikonographische Synthese der *Roma triumphans* mit der *alma Pallas* zu nehmen; als solche avanciert die Figur der *alma Roma* im Titelkupferstich zur Verkörperung des – auch von Melion für die Serie veranschlagten – Ideals der *arma et litterae* bzw. des *ex utroque Caesar*.[94]

Im Epigramm der ersten Graphik wird der auf demselben Blatt im Serientitel verwendete Begriff *strenuitas* (‚Tapferkeit', EF.b) nicht wiederholt, sondern an seiner Stelle *virtus* (‚Tapferkeit') verwendet (EF.c, V. 15). Dieses greifen die nun folgenden Heldenblätter auf, auch im Schlussblatt der Serie ist *virtus* von zentraler Bedeutung (ET.c, V. 9 u. 13). Die Wortfamilie *strenuus* hingegen taucht in Estius' Gedichten überhaupt nicht auf. Wie ist diese auffällige Diskontinuität zwischen dem Titel der Graphikfolge und ihren Epigrammen zu deuten? Es fällt auf, dass der anonyme Dichter in seinem Epigramm zu Publius Horatius das Adjektiv *strenuus* programmatisch an die erste Stelle setzt (A1, V. 1), während Estius an vergleichbarer Stelle *virtus* verwendet (E1, V. 4). Insofern liegt der Gedanke nahe, dass der lateinische Titel der Graphikfolge bereits während Goltzius' Kooperation mit dem Anonymus gewählt wurde. Da Estius, als er zum Projekt hinzugezogen wurde, dem seltenen und mittellateinisch gefärbten *strenuitas*[95] wenig abgewin-

90 Estius' Formulierung mag auch Anklänge an die Bezeugungsformeln lateinischer Urkunden aufweisen, die Helden wären also Gewährsmänner für Rudolfs Legitimität und Majestät als römischer Kaiser.

91 Vgl. DaCosta Kaufmann 1988, S. 7. Zum Ursprung des *translatio studii*-Gedankens unter Karl dem Großen vgl. Krämer 1996, S. 32–41.

92 Rutenbündel tragende Liktoren waren im antiken Rom in gestufter Anzahl einzig Magistraten mit *imperium* vorbehalten.

93 Die Bezeichnung *alma Roma* findet sich seit der Spätantike im kirchlichen Sprachgebrauch, im Kontext des vorliegenden Blattes liegt aber der Gedanke an Dante, der Aeneas als [*padre*] *de l'alma Roma e di suo impero* (Inferno II,20) bezeichnet, und/oder an Petrarcas Klage über die Vergänglichkeit (Petrarca: Africa 2,342–354) nahe.

94 Vgl. Melion 1995, S. 1123f.; siehe Kantorowicz 1957 zum Übergang vom Herrscherideal *arma et leges* zu *arma et litterae*: „EX UTROQUE CAESAR was the essence, was the personification of Virtus" (S. 274). Zur Rezeption des Motivs in der Kunst am Hof Rudolfs II. vgl. DaCosta Kaufmann 1988, S. 58.

95 *Strenuitas* scheint hier nicht an den „altertümliche[n] und seltene[n]" (Schmidt-Clausen 2016, S. 312) antiken Gebrauch des Wortes anzuknüpfen, der „Betriebsamkeit" ausdrückt, sondern orientiert sich an einer dezidiert mittelalterlichen Färbung des Wortes, unter der *strenuitas* auch zu einem Bestandteil des stauferischen Herrscherideals wird (siehe Krieg 2003, S. 57–69).

nen konnte, so die Vermutung, zog er diesem in seinen eigenen Versen konsequent das stärker philosophisch und ethisch geprägte *virtus* vor. In dem *sudasse tibi* des Dichters (EF.c, V. 15) kommt schließlich der Gedanke zum Ausdruck, dass die *virtus* der Helden spezifisch Rudolf II. zugutekommen soll – die *exempla* fungieren als Fürstenspiegel.

Mit der Aussage, das Epigramm spreche ‚mit der Stimme, die zur Verfügung steht' (*quo licet ore*, EF.c, V. 16),[96] zeichnet sich Estius in Anlehnung an die Vorstellung vom göttlich inspirierten Dichter (*poeta vates*) als Medium der antiken Helden: Er ist es, durch den sie zum Kaiser sprechen und diesem ihre Reverenz erweisen. In keinem anderen der weit über einhundert Epigramme, die Estius für Kupferstiche von Hendrick Goltzius verfasste, thematisiert er seine eigene dichterische Tätigkeit in vergleichbar deutlicher Weise. So scheint ihm bei allem in dieser Formulierung mitschwingendem Bescheidenheitsgestus doch sehr daran gelegen zu sein, als vermittelnde Instanz auch aktiv wahrgenommen zu werden. Zugleich weist diese Betonung seiner Funktion als Mittler auf die Wichtigkeit voraus, die Ruhm und Nachwelt im Schlussblatt der Serie zugeschrieben werden wird.

Das zweite, im Rundsockel situierte Epigramm ist in emblematisch anmutender Weise mit der darunterliegenden Darstellung eines Palmbaums vor einer brennenden Stadt verschränkt. Dass weder der Text als gemeißelte Inschrift noch die Darstellung als Relief gestaltet ist, verstärkt den Eindruck eines in die Bildkomposition integrierten Emblems. Zwar identifiziert das Epigramm beide Bildelemente mit Ilion (d.h. Troja) – die Stadt „erscheine wie eine edle Palme" (EF.a, V. 2) –, die Auflösung des Palmenmotivs und dessen Verknüpfung mit der als Lemma fungierenden Figur der *Roma*[97] bleibt aber den Betrachtenden überlassen. In der Emblematik der Zeit wird die Palme vorwiegend als der Baum dargestellt, der sich trotz widrigster Bedingungen stolz in den Himmel erhebt und Früchte trägt,[98] ein Symbol der Standhaftigkeit im Unglück (*constantia in adversis*).[99] Aus einer Vision der Rhea Silvia, wie sie in Ovids *Fasti* erzählt wird, ergibt sich zugleich eine Identifikation der Palme mit Rom: Als die junge Frau an jenem Herdfeuer sitzt, das Aeneas einst aus Troja nach Italien gebracht hatte, fällt ihre priesterliche Haarbinde zu

96 Vgl. Ovid: Tristia 4, 17f. (*Iuppiter ingeniis praebet sua numina vatum, / seque celebrari quolibet ore sinit.* ‚Jupiter erweist seine göttliche Macht der Begabung der Dichter und erlaubt, dass er durch jeden beliebigen Mund gefeiert wird.') und Girolamo Chiaravacci: Fasti (1553) 1f. (*In Fastos digesta novos nova saecula, magni / Et secreta Dei, quo licet ore, canam.* ‚Die in neue Fasten eingetragenen neuen Zeiten und die Geheimnisse des großen Gottes möchte ich mit der Stimme besingen, die mir zur Verfügung steht').

97 Die Verfasserin dankt Mariam Hammami M.A. für die Anregung, dass die Figur der *Roma* als bildliches Lemma lesbar ist.

98 Vgl. Henkel / Schöne 1967, Sp. 191–196, insb. Hadrianus Junius' Emblem *Invidia integritatis assecla* (Junius: Emblemata, Emblem 9, S. 15). Als Beispiel der antiken Quellen dieser Symbolik vgl. Gellius: Noctes Atticae NA 3,6.

99 Vgl. Alciatos Emblem *Obdurandum adversus urgentia* (Alciato: Emblematum liber, fol. B 3).

Boden. Entweder aus dieser oder aus dem Feuer selbst sieht sie zwei Palmen entspringen, deren eine bald den ganzen Erdkreis bedeckt und die Sterne berührt.[100] Im Kontext des vorliegenden Blattes wird die Palme so zu einem Sinnbild der *Roma resurgens* und die völlige Identifikation von Troja mit Rom fungiert als Vorbild der *translatio imperii* ins Heilige Römische Reich. Daran anschließend weist Estius in doppelter Weise auf die Themen der Abschlussgraphik voraus: Zum einen über das Motiv der Asche, aus der sich Ilion / Rom erhebt und zu der die nun folgenden Helden laut Schlussblatt zu verfallen drohen, zum anderen durch die Übernahme des vergilschen Halbverses *caput inter nubila condit*, den der antike Dichter in seiner Beschreibung der Göttin Fama verwendet.[101]

3.3.2. *Fama* und *Posteritas*

Fama stellt als personifizierter Ruhm eine der beiden zentralen Figuren des Schlussblattes dar (Abb. 4): Inmitten einer außerzeitlichen Landschaft, die von antiken Ruinen, Gräbern, Pyramiden und einem Obelisken geprägt ist, schwebt *Fama* auf ihren mit Augen und Ohren besetzten Schwingen,[102] die obere Hälfte des Bildbereichs dominierend, über einem Sarkophag. In den Händen hält sie Fanfaren, ihr Körper scheint eine kreisende Drehung zu vollziehen, der Blick ist zum Himmel gerichtet. Der Sarkophag trägt auf der Kopfseite eine griechische Inschrift, am Deckelrand nochmals eine lateinische. Auf ihm ruhen ein Schädel, ein Strohbündel sowie mehrere Bücher, von denen eines mit *HISTORIA* beschriftet und aufgeschlagen ist. In diesem liest konzentriert *Posteritas* (die Nachwelt), deren Verkörperung die untere Bildhälfte bestimmt. Zwar ist sie von zahlreichen Symbolen der Erneuerung umgeben – aus ihrem Schoß sprießt Getreide, das sich selbst aussät, in der Linken trägt sie einen Phönix, der aus den Flammen neu geboren wird, hinter ihr stößt ein Hirsch sein Geweih ab – doch über ihrem Haupt schwebt eine geflügelte Sanduhr und mit dem von Sarkophag und Buch abgewandten Bein befindet sie sich in einem bodenlosen Abgrund.[103]

100 Ovid: Fasti 3,29–34. Darüber hinaus mag man angesichts der Widmung an Rudolf II. auch an Horaz' Widmungsgedicht für Maecenas denken, in dem es heißt: [...] *palmaque nobilis / terrarum dominos evehit ad deos* (‚der edle Palmzweig erhebt die Herren der Erde zu den Göttern'; Horaz: Carmina 1,1).

101 Vergil: Aeneis 4,177; ebenfalls von dem etruskischen Helden Mezentius in Vergil: Aeneis 10,767.

102 Zur Ikonographie vgl. Vergil Aeneis 4,181–183. Goltzius und Estius folgen hier offensichtlich nicht der antiken Unterscheidung zwischen *bona* und *mala fama*, sondern einer von Petrarca ausgehenden Tradition, die *Fama* und *Gloria* gleichsetzt. Zur Ikonographie der *fama* vgl. Guastella 2017, S. 4f. u. 303–318; Hardie 2012, S. 603–639.

103 Die Verfasserin dankt Prof. Dr. Anja Wolkenhauer für den Hinweis auf die Ähnlichkeit zur Ikonographie des Mottos *veritas filia temporis* (zur Entwicklung des Motivs vgl. Saxl 1936; Wolkenhauer 2002, S. 245–254). *Posteritas* entstiege so dem Abgrund der Vergangenheit (vgl. Stroh / Sors / Thimann 2020, Kat.-Nr. 5, S. 74 und Pawlak 2017, S. 341), die geflügelte Sanduhr über ihrem Haupt entspräche dem fliegenden Chronos aus der Motto-Ikonographie. Vgl. auch Erasmus: Adagia 1317 mit ET.c, V. 8.



Abb. 4. Hendrick Goltzius, Epigramm von Franco Estius: Die Römische Helden: Allegorie der *Fama* und *Posteritas*, 1586, Kupferstich, 372 × 238 mm, 2. Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-OB-101.287.

Durch das 16-versige Epigramm des Blattes (siehe Anhang: ET.c) sind die beiden Bildfiguren – die verschiedentlich auch als *Fama* und *Historia*[104] oder *Fama* und *Virtus*[105] gedeutet wurden – eindeutig als *Fama* und *Posteritas* identifiziert; sie werden in den Versen 7 und 11 jeweils paarweise genannt. Uta Schmidt-Clausen hat herausgearbeitet, dass sowohl *Fama* als auch *Posteritas* bei Ovid als Personifikationen der „zukünftige[n] Leserschaft"[106] erscheinen, was in Goltzius' Darstellung einer lesenden *Posteritas* bildlich aufgegriffen wird. Dieser Beobachtung ist hinzuzufügen, dass die *Posteritas* bzw. der „Lesende der Zukunft"[107] in der neulateinischen Literatur der Zeit zu einer gleichermaßen zentralen wie allgegenwärtigen „Autorisierungsinstanz neben de[m] Widmungsadressaten"[108] avancierte. Im Streben nach der Anerkennung der Nachwelt verbinden sich Dichter und Widmungsempfänger nach Karl Enenkel zu einem „*Perpetuum mobile* des Ruhmes":[109] Der Verfasser hofft, vom Ruhm seines Widmungsadressaten zu profitieren und verspricht selbst zu ebendessen (Nach-)Ruhm durch sein Werk beizutragen.[110] An dieses typisch humanistische Denkmuster knüpfen Estius und Goltzius im Schlussblatt der Serie an: Sogar die auf den vorangegangenen Graphiken vorgestellten Helden fielen der Vergänglichkeit aller Dinge anheim, so Estius in den ersten vier Distichen seines Epigramms (ET.c, V. 1–8), wenn *Posteritas* und *Fama* sie nicht immer wieder ‚ins Licht' zurückbrächten.[111] Ja auch der Kaiser selbst teile die prekäre Lage der Helden, wie das *te quoque* im neunten Vers überdeutlich aufscheinen lässt. Die beiden Künstler behaupten nun nicht allein, dass sie mit ihrer Kupferstichserie zum Erhalt des Heiligen Römischen Reiches beitragen (ET.c, V. 13–16), indem sie die altehrwürdigen Helden der Nachwelt als Tugendvorbilder vor Augen stellen,[112] sie geben dem Kaiser auch einen Vorgeschmack ihrer Fähigkeit, zur Unsterblichkeit seiner eigenen *virtus* beizutragen.

Diese wird in dem Distichon thematisiert, das auf dem Deckel des Sarkophags im Bild angebracht ist (ET.a) und, ebenso wie sein Pendant auf dem Titelblatt (EF.a), seine Verortung als Inschrift durch ein Schriftbild konterkariert, das an Buchtypographie und damit emblematische *subscriptiones* erinnert. Als Lemma des so geformten Emblems ist die griechische Aufschrift (ET.b), als *pictura* im Prinzip der gesamte Bildinhalt, insbesondere aber der Sarkophag, das auf ihm angeordnete ‚Vanitas-Stilleben' und die lesende Posteritas zu verstehen. Verweist die Sprachwahl des *ΑΚΗΡΑΤΟΣ Η ΑΛΚΗ* (‚Unversehrt /

104 Müller, J. 2002a, S. 68.
105 Mielke 1979, S. 61; Melion 1995, S. 1104.
106 Schmidt-Clausen 2016, S. 319.
107 Enenkel 2015, S. 581.
108 Enenkel 2015, S. 581.
109 Enenkel 2015, S. 585.
110 Vgl. Enenkel 2015, S. 584f.
111 Vgl. die Wendung *in lucem edere* (‚ins Licht geben') für die Publikation von Büchern u.ä.
112 *Tuetur* im letzten Vers ist durchaus auch in seiner Grundbedeutung ‚betrachten' zu verstehen.

Unvermischt ist die Tapferkeit‘)[113] inhaltlich auf eine Kontinuität zwischen griechischen Werten und jener römischen Tugend, die in den Heldendarstellungen exemplifiziert wird, so fungiert sie zugleich als Element der humanistisch-gelehrten Selbstinszenierung von Goltzius und Estius.[114] Das Motiv der Tugend, die unsterblich ist bzw. Unsterblichkeit verleiht, findet sich sinngemäß zwar bereits in Horaz’ Oden,[115] Estius orientiert sich in seinem Distichon (ET.a) aber nicht an den Formulierungen antiker Vorbilder, sondern dem emblematischen Gemeingut seiner Zeit. Hierdurch wird der subskriptionsartige Charakter seiner Verse noch verstärkt.[116]

In den Figuren von *Fama* und *Posteritas* reflektieren Estius und Goltzius gleichzeitig die Bedingungen ihres eigenen Kunstschaffens:[117] Zum einen ist die Kupferstichserie das Ergebnis ihrer ‚inspirierten Lektüre‘ (vgl. ET.c, V. 11) im Buch der Geschichte bzw. in Livius’ Geschichtsbüchern. Das so Gelesene reichern Dichter und Künstler durch Verweise auf Rudolf II. und die Habsburger an, um es anschließend unter Verwendung des Kupferstichs als internationalem Kommunikationsmedium über Händlernetzwerke und Messen[118] ‚durch alle Länder, Meere und Gestirne‘ (ET.c, V. 12) zu verbreiten. Den Anspruch des Kaisers auf einen Platz im Buch der Geschichte nutzen sie geschickt als Vehikel, über das sie sich der Geschichte, die sie durch ihre Graphikserie fortsetzen, miteinschreiben. Zum anderen ist der / die am Schlussblatt der Serie angelangte Betrachtende aber auch aufgefordert, sich selbst in der Figur der lesenden *Posteritas* wiederzuerkennen und nun seinerseits / ihrerseits die *fama* der Serie (und in diese verschränkt die *virtus* der antiken Helden, des Kaisers, von Goltzius und Estius) weiterzuverkünden. Aus dieser Überlagerung von Geschichtsproduzent und -rezipient sowie aus dem zugrundeliegenden Wechselspiel von Gelehrsamkeit und Kunstfertigkeit mit politischer Macht und wirtschaftlicher Vernetzung entsteht das Potenzial der Kunst, Unsterblichkeit zu verleihen.

113 Die gewählte Formulierung scheint kein antikes griechisches Vorbild zu haben.

114 Vgl. die Verwendung des Griechischen in Albrecht Dürers (1471–1528) Erasmus-Porträt (1526, Kupferstich, 240 × 193 mm).

115 Horaz: Carmina 3,2,16–24.

116 Vgl. etwa Bartholomäus Bruyns *Vanitas* (1524, Öl auf Holz, 61 × 51 cm, Kröller-Müller Museum Otterlo) mit der Aufschrift *Omnia morte cadunt mors ultima linia rerum* (‚Alles fällt durch den Tod, der Tod ist die äußerste Grenze aller Dinge.‘) und Johannes Mercerius’ Emblem *Non curavere nepotes / Sola mori nescit virtus* (‚Die Nachfahren haben nicht [für das Grab] gesorgt. / Allein die Tugend vermag nicht zu sterben.‘, Mercerius: Emblemata, fol. 10^v–11^r). Die Formulierungen haben jeweils mittelalterliche Wurzeln (Vitalis Blesensis: Geta 181–182; Walter von Châtillon: Alexandreis 6,335f. u. 7,355–357), vgl. hierzu auch Quint 1988, S. 28.

117 Zum hier anwendbaren Begriff der ästhetischen Reflexionsfigur vgl. Gerok-Reiter / Robert 2019, S. 21f.

118 Vgl. Mensger 2016, S. 18–20 zur Vermarktung von Goltzius’ Druckgraphik.

3.4. Estius' Heldenepigramme: Aufbau und Einbindung

Wie auch die Epigramme des anonymen Dichters sind Estius' Gedichte in je ein narratives Distichon, das die Identifizierbarkeit des im Bildbereich dargestellten Helden durch die Namensnennung absichert, und ein deutendes Verspaar gegliedert.[119] Während der Anonymus das zweite Distichon jedoch zu einer Reflexion auf die im ersten Epigrammteil angesprochene konkrete Situation heldischen Handelns nutzt, leitet Estius von dieser jeweils eine Sentenz mit allgemeingültigem Anspruch ab.[120] Deren gnomische Geschlossenheit tritt besonders deutlich dort hervor, wo Estius Demonstrativpronomina verwendet (E2, V. 3; E5, V. 3; E8, V. 3) – diese verweisen stets auf den Inhalt des folgenden Pentameters, nicht auf die erste Epigrammhälfte oder die bildliche Darstellung.

Das Epigramm zu Publius Horatius (E1) auf dem ersten Blatt der Heldenreihe stellt in besonders deutlicher Weise Bezüge zu den in Titel- und Schlussblatt formulierten Themen her: Die personifizierte *Roma* wird im Gedicht direkt apostrophiert und *fama* belehrt die *nepotes* (vgl. ET.c, V. 15) der Nachwelt über die Unbeugsamkeit der *virtus*. Aber auch die übrigen Epigramme stellen über Motive wie das *imperium* (E2, V. 3; EF.c, V. 12, ET.c, V. 13), das *factum contra naturam* (E3, V. 2; EF.c, V. 3), die *fortia facta* (E6, V. 4; ET.c, V. 3) und das *nomen* bzw. die *ignominia* (E5, V. 3; E7, V. 4; ET.c, V. 9) Verknüpfungen zu den rahmenden Blättern her. Die *virtus* wird schließlich im letzten Heldenblatt der Serie wieder aufgegriffen (E8, V. 1). Durch diese Querverbindungen werden die Helden zugleich vom Titelblatt ausgehend als triumphale Parade römischer Stärke wie auch vom Schlussblatt her als angesichts des „ewigen Chaos" des Vergessens (ET.c, V. 4) ständig gefährdete Memorialkonstrukte lesbar. Untereinander lassen sich die Heldenblätter anhand geteilter Motive in thematische Zweiergruppen gliedern: Standhaftigkeit (*constantia*, E1 u. E2), christlich inspirierte Leidensfähigkeit (*patientia*, E3 u. E4), Tapferkeit im Angesicht des starken Galliers (*fortitudo*, E5 u. E6) und das Streben nach Lob / Ruhm (*laudis cupido*, E7 u. E8).[121] Letztere Gruppe bildet eine Überleitung zur Problematisierung des Verhältnisses von Tugend, Ruhm und Nachwelt im Schlussblatt der Serie.

119 Die starken Überschneidungen im Epigramm zu Marcus Curtius (A4, V. 1–2 und E4, V. 1–2) suggerieren, dass Estius die Epigramme des anonymen Dichters zu den jeweiligen Blättern bekannt waren.

120 Vgl. Wolkenhauer 2006, S. 333f.

121 Zum Motiv der *cupiditas gloriae* in der römischen Literatur und ihrer Rezeption vgl. Hardie 2012, S. 333–338.

3.5. Ein seltener Vogel: *Calpurnius Flamma*

Marcus Calpurnius Flamma[122] ist als achter und abschließender Teilnehmer der Heldenparade eine auffällige Wahl: Während die anderen Helden in der Königszeit und frühen Republik und damit innerhalb der ersten acht Bücher des livianischen Geschichtswerks verortet sind, erfolgte seine heroische Tat im Kontext des Ersten Punischen Krieges – sie ist in den *Periochae* zu Livius' 17. und in seinem 22. Buch[123] überliefert. Als *exemplum virtutis* ist Calpurnius Flamma zudem ungebräuchlich, so findet er als einziger der acht Figuren in Valerius Maximus' *Facta et dicta memorabilia* keine Erwähnung.[124] Auch in der Kunst sind vor Goltzius bislang keine Darstellungen nachgewiesen, selbst die bereits genannten *Icones Livianae*, welche die Epoche der Punischen Kriege umfänglich bearbeiten, lassen Calpurnius Flamma aus.[125] Dementsprechend ist die Hintergrunddarstellung des Kupferstichs einzig über den Rückgriff auf das Epigramm als jener karthaginische Hinterhalt identifizierbar, aus dem Calpurnius seinen Feldherrn Atilius befreit haben soll. Warum also Calpurnius?

Estius' Epigramm (E8) macht deutlich, dass Calpurnius Flamma als krönende Kulmination der Serie zu verstehen ist (*laus summa virum*, *sydera summa*), dessen Selbstaufopferung sogar noch jene des Marcus Curtius überbietet, der das Mittelglied der Heldenreihe bildet. Eine naheliegende Wahl für einen Helden, der diese exaltierte Rolle erfüllen kann, wäre z.B. Publius Decius Mus: Dessen Selbstopfer überträfe nicht nur Marcus Curtius

122 Es ist unklar, warum Estius die Namensform Calphurnius bevorzugt. In der Regel lassen sich von ihm verwendete Schreibweisen, die von dem in der Antike vorwiegenden Gebrauch abweichen, dadurch erklären, dass sie gelehrte Etymologien abbilden – etwa *Aphrica* von lat. *apricus* (‚sonnig') bzw. von gr. ἀ-φρίκη (‚frei von Zittern/Kälte') oder *inclyta* von gr. κλυτός (‚berühmt'). In den Liviusausgaben der Zeit finden sich beide Schreibweisen, Calpurnius scheint jedoch die gebräuchlichere zu sein. Es ist denkbar, dass sich Estius an Johannes Sichard orientiert, der für seine *editio princeps* der *Laus Pisonis* in dem mittlerweile verschollenen Manuskript *Ut domus a Calpo nomen Calphurnia ducat* (‚dass das Geschlecht den Namen Calphurnia von Calpus ableitet') las (Laus Pisonis 15 nach Sichard: Ovidii opera castigata, fol. 546^r).

123 Livius: Periochae 17 und Livius: Ab urbe condita 22,60. Zur Livius-Rezeption in den *Römischen Helden* vgl. Schmidt-Clausen 2016, S. 314–317.

124 In *De viris illustribus urbis Romae* (Ps.-Aurelius Victor) wird Calpurnius Flamma im Eintrag zu Atilius Calatinus erwähnt (39), in anderen typischen Quellen antiker *exempla*, wie z.B. Ciceros philosophischen Schriften oder Senecas Briefen an Lucilius wird er nicht diskutiert. Einer breiteren Rezeption als *exemplum* dürfte auch entgegengestanden haben, dass die ausführlichste Beschreibung der Heldentat (Gellius: Noctes Atticae 3,7,1–19 nach Beck / Walter 2005, 3,4,7a) ihrem Vollbringer den Namen Quintus Caedicius zuweist, eine weitere Variante war die Zuschreibung an einen gewissen Laberius (vgl. Frontinus: Strategemata 1,5,15). Das kanonisch mit dem Ersten Punischen Krieg verknüpfte Heldenbeispiel ist Marcus Atilius Regulus (vgl. Langlands 2018, S. 267–272 und 326–334).

125 Lipsius wird die Heldentat in seinen *Admiranda* (4,4) als Beispiel römischer Tapferkeit erzählen, allerdings bleibt bei ihm der heldenhafte Militätribun namenlos (Lipsius 1599, S. 174).

darin, dass es vom eigenen Sohn wiederholt wurde;[126] auch das Muster, dass sich Goltzius' Heldenserie eng an Livius' Erzählstruktur anlehnt, würde Decius nahtlos fortsetzen.[127] Es steht allerdings zu vermuten, dass ein Held, der durch sein Handeln umkommt, an dieser emphatischen Position der Serie als unangebrachtes Vorbild für den Kaiser des Heiligen Römischen Reiches empfunden worden wäre. Unter der Hypothese, dass die rhetorische Strategie der Graphikfolge also einen unübertreffbaren Höhepunkt heldischen Handelns, die Person des Widmungsempfängers jedoch einen glücklichen Ausgang der gewählten Tat erfordert, bietet der Rückgriff auf die entlegene Figur des Calpurnius Flamma eine geschickt gewählte Lösung. Dieser ist zwar bereit, für sein heldenhaftes Entsatzmanöver den eigenen Tod billigend in Kauf zu nehmen,[128] überlebt seine Heldentat – im Gegensatz zu Decius Mus und Atilius Regulus – durch göttliche Intervention aber doch.[129] Somit endet die Rudolf II. gewidmete Version der Heldenreihe deutlich optimistischer als ihre erste Auflage: Beklagte in jener der anonyme Dichter das ungerechte Schicksal des Titus Manlius, wird hier Calpurnius Flamma gar „das höchste Lob der Menschen" (*laus summa virum*, E8, V. 3) zuteil. Dieses kommt jedoch bei genauerer Betrachtung allein durch das Künstlerduo Goltzius und Estius zustande: Cato der Ältere beklagt in seiner Schilderung der Episode gerade das geringe Lob (*parva laus*), das dem tapferen Militärtribunen für seine Tapferkeit geblieben sei, der weder mit Bildnissen noch mit Statuen, Inschriften oder Geschichtswerken geehrt wurde.[130] Anhand des ‚obskuren' Helden Calpurnius demonstrieren die Künstler somit ihre auf dem Schlussblatt der Serie behauptete Fähigkeit, die *fortia facta* der Helden (bzw. des Kaisers) aus dem drohenden Dunkel der Zeit ins Licht zu tragen und vor dem Vergessen zu bewahren.

3.6. Die *Römischen Helden* als neostoischer Fürstenspiegel

Verschiedentlich sind die *Römischen Helden* als Ausdruck des vom flämischen Humanisten Justus Lipsius (1547–1606) begründeten Neostoizismus gedeutet worden.[131] Den

126 Livius: Ab urbe condita 10,28; Cicero bildet sogar eine Trias aus Vater, Sohn und Enkel (Cicero: Tusculanes I,89). Das Motiv einer familiären Wiederholung heldischen Handelns ist in Goltzius' Serie bereits über Titus Manlius Torquatus und Titus Manlius präsent.

127 Titus Manlius Torquatus (Livius: Ab urbe condita 7,10), Marcus Valerius Corvus (Livius 7,26), Titus Manlius (Livius 8,7), Publius Decius Mus (Livius 8,9–10).

128 Seine bei Livius überlieferte Ansprache beginnt mit den Worten *moriamur*, *milites* („Lasst uns sterben, Soldaten", Livius: Ab urbe condita 22,60,11).

129 *[D]ii immortales tribuno militum fortunam ex virtute eius dedere.* (‚Die unsterblichen Götter gaben dem Militärtribunen Glück entsprechend seiner Tapferkeit', Beck / Walter 2005, 3,7,4a,19).

130 Beck / Walter 2005, 3,7,4a,19.

131 Vgl. Ray 1992, S. 31; Schmidt-Clausen 2016, S. 313f.; Brakensiek 2017, S. 204. De Mambro Santos erkennt auch in Goltzius' Lucretia-Serie (1578–1579) sowie in Dirck Volckertsz. Coornherts (1522–1590) und Karel van Manders (1548–1606) Schriften (neo-)stoisches Gedankengut (Mambro Santos 2017, S. 25–31).

Kern dieser einflussreichen intellektuellen Strömung stellt Lipsius' christliche Neuinterpretation der stoischen Philosophie Senecas dar, eine spezifische Prägung erhält sie durch seine Auseinandersetzung mit dem kaiserzeitlichen Historiker Tacitus.[132] Zwar liegen zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Kupferstichserie (1586) aus Lipsius' philosophischen Schriften lediglich *De constantia* (1584) und evtl. die *Centuria prima* seiner Briefe (1586) im Druck vor,[133] allerdings sind Goltzius und Estius über den Verleger Christoph Plantin und den Humanisten Dominicus Lampsonius (1532–1599)[134] dem weiteren intellektuellen Umfeld des Philosophen zuzurechnen, in dem die Grundzüge seiner neostoischen Vorstellungen schon früh kursiert haben dürften.

Auf Bildebene mag etwa das stoische Thema der Affektkontrolle im Motiv der Kentauromachie aufscheinen, das auf dem zu Füßen des Publius Horatius liegenden Schild dargestellt ist (Abb. 5).[135] Vor allem aber bieten die von Estius verfassten Epigramme mit ihrer starken Betonung der Tugend (*virtus*) Anknüpfungspunkte zum Neostoizismus: Galt diese doch den (Neo-)Stoikern als höchstes und einziges Gut.[136] Lässt sich die Nähe zu lipsianischem Gedankengut auch punktuell in einzelnen Epigrammen aufzeigen (wie etwa im Gedicht zu Marcus Curtius, siehe Anhang: E4),[137] so erscheint sie am deutlichsten in der übergreifenden Ordnung der Heldenepigramme: Diese folgt paarweise den von Seneca formulierten stoischen Tugenden (*constantia*, *patientia*, *fortitudo* und *prudentia*),[138]

132 Vgl. Morford 1991, S. 139–180; Papy 2001.

133 Zur *Centuria prima* als Quelle für Lipsius' Neostoizismus vgl. Papy 2001, S. 48f. u. 57–61.

134 Vgl. Lampsonius' Brief an Lipsius vom 24. Mai 1591, in dem dieser von Goltzius' Aufbruch nach Rom berichtet (Burmannus: Sylloges, Epist. 129, S. 133–135).

135 Zu den antiken Erzähl- und Bildtraditionen der Kenaturomachie vgl. Muth 2008, S. 413–522; Pseudo-Hesiod verortet diese als ein Element auf dem von Hephaistos verfertigten Schild des Herakles (Hesiod: Scutum 178–186). Die antike Tradition verbindet die Kentauren nicht nur mit der „wilden und unheimlichen Natur" (Muth 2008, S. 413), sondern auch mit ungezügelter Trunkenheit und Wollust, vgl. Pindar: Fragmenta 166–167, Ovid: Metamorphoses 12,221.

136 Vgl. z.B. Seneca: Epistulae morales 74,6, Lipsius: Manuductio 2,20 (Lipsius: Manuductio, S. 113–117).

137 Zur Vaterlandsliebe als traditionell stoischem Anliegen vgl. Bees 2013. Im Neostoizismus tritt diese Verpflichtung in Konkurrenz zum „himmlischen Vaterland" (siehe De constantia 1,11 = Lipsius: De constantia, S. 31–34). Auch Estius' *et putris sydera vincat humus* (E4, V. 4) findet eine Parallele in Lipsius' *Terra attollere se supra ignem suum conatur, & coenum hoc supra caelum* (‚Die Erde versucht sich über das Feuer zu erheben und dieser Dreck über den Himmel', De constantia 1,5 = Lipsius: De constantia, S. 12f.).

138 Seneca: Epistulae morales 67,10. Insbesondere der *constantia* ([*non*] *cedere posse*, E1, V. 4; *stans impiger*, E2, V. 1) kommt in antiken wie christlichen Tugendreihen außerhalb der stoischen Tradition keine zentrale Rolle zu (vgl. z.B. Cicero: De inventione II,159; Macrobius: In somnium Scipionis 1,8,7; Prudentius: Psychomachia; Aquinas: Summa theologica I-II, qq. 61–62), sie bildet aber den Ausgangspunkt für Lipsius' Entwicklung seiner neostoischen Philosophie.



Abb. 5. Hendrick Goltzius, Epigramm von Franco Estius: Die Römische Helden: Publius Horatius, 1586, Kupferstich, 369 × 231 mm, 2. Zustand, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1884-A-8282.

setzt im vierten Gedichtpaar allerdings das Streben nach Ruhm (*laudis cupido*) an die Stelle von Senecas *prudentia*.[139]

Von dieser Beobachtung ausgehend lässt sich das Verständnis der neukonzeptualisierten Kupferstichserie im Vergleich mit Lipsius' neostoischen Auffassungen und deren Vorbildern deutlich schärfen, insbesondere hinsichtlich der Funktion moralischer Vorbilder (*exempla*) sowie dem Verhältnis von Tugend (*virtus*) und Ruhm (*fama*, *gloria*, *laus*). Schon Seneca bedient sich einiger der später auch von Goltzius bemühten Helden als *exempla*,[140] betont allerdings, dass diese nur ein „Abbild" der Tugend (*species* / *imago virtutis*) in Form von Einzeleindrücken darstellen. Jene „Beständigkeit und Harmonie aller Handlungen untereinander",[141] durch die sich die vollkommene stoische *virtus* auszeichnet, lässt sich an ihnen also gerade nicht ablesen.[142] Um von einer ersten durch *exempla* vermittelten Intuition zu einer belastbaren Konzeption der Tugend zu gelangen, muss aus Senecas Sicht daher unter Anleitung eines stoischen Lehrmeisters (*praeceptor*) ein kritisches Urteil ausgebildet werden.

In den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen *viri illustres*- bzw. *uomini famosi*-Sammlungen und -Bilderzyklen werden *exempla* hingegen vor allem aufgrund ihres hohen affektiven Potentials geschätzt, durch das sie der unmittelbaren Erfahrung nahekommen.[143] Die Reduktion auf die einzelne exemplarische Tat wird nicht als Schwäche wahrgenommen, sondern zählt zu einem Programm,[144] in dem „das Besondere [...] nicht länger der Verdeutlichung des Allgemeinen"[145] dient, sondern als Vorbild für das selbst wiederum Besondere gilt.[146] Damit verschiebt sich auch die Zielgruppe der *exempla* hin

139 Zur *prudentia* in Lipsius' Denken vgl. Morford 1993 für die *Politica* (1589), sowie Stanciu 2011, S. 234f. u. 251–255 für die *Monita* (1605). In den *Monita* stellt *prudentia* zwar die zentrale Eigenschaft eines guten Fürsten dar, wird aber nicht mehr als Tugend aufgefasst.

140 Horatius Cocles (Epistulae morales 120,7) und Mucius Scaevola (Epistulae morales 24,5; 66,51–53 u. 98,12). Scaevola wurde auch von Peter Paul Rubens als Beispiel neostoischer *constantia* dargestellt (ca. 1617–1619, vgl. Held 1980, S. 383–385; Morford 1991, S. 203, Anm. 98). Vgl. auch Morford 1991, S. 197–204 zu Rubens' *Decius Mus*-Zyklus.

141 [*C*]*onstantia et omnium inter se actionum concordia* (Seneca: Epistulae morales 120,11).

142 Im Gegenteil verbergen sich unter dem Schein der einzelnen herausragenden Tat oft Fehler, die von den Lesenden ausgeblendet werden, vgl. Seneca: Epistulae morales 120,5. Siehe hierzu auch Roller 2018, S. 275–283; Langlands 2018, S. 102–111.

143 Vgl. Petrarca: Epistulae familiares 6,4.

144 *Apud me nisi ea requiruntur, que ad virtutes vel virtutum contraria trahi possunt* (‚Bei mir findet sich nur das, was sich auf die Tugenden oder ihr Gegenteil beziehen lässt', Petrarca: De viris illustribus, Prooem. 6), die sonstigen *virorum illustrium mores* werden explizit ausgeschlossen (Prooem. 7); vgl. Witt 2009, S. 104f.

145 Müller, J. v. 2020, S. 100.

146 Müller, J. v. 2020, S. 99f. Vgl. Keßler 2004, S. 111f.

zu den Besonderen der Gesellschaft, dem *princeps* und den *politici viri*,[147] von denen außergewöhnliche Taten zu erwarten sind.

In Lipsius' neostoischen Schriften finden beide Traditionen ihren Niederschlag. Das klassisch stoische *exemplum*, das sich an die Gesamtheit der philosophisch „Fortschreitenden" (*proficientes*) wendet und zur täglichen Affektkontrolle anleitet, betont Lipsius in seiner Schrift *De constantia* (1584).[148] In seiner Sammlung *Monita et exempla politica libri duo qui Virtutes et Vitia Principum spectant* (1605) kommt hingegen das *exemplum* der *viri illustres*-Tradition als Fürstenspiegel zum Tragen.[149] Durch ihre Vorbild- und Spiegelfunktion ermöglichen diese Beispiele dem auf *decus* („Schmuck", „Ehre", „Ruhm", „Anstand") bedachten interessierten ‚Laien' ein tugendhaftes Handeln auch „ohne großes eigenes [philosophisches] Können" (*sine magna sua arte*):

> [*Exempla*] schaffen Anschaulichkeit, indem sie in eine Situation hineinführen, als ob sie gegenwärtig wäre, und die Taten zur Schau stellen, die zu tun sie anraten; sie erwärmen auch das Gemüt, indem sie es aufrichten und praktisch lehren, dass nichts Neues, nichts Schweres vorgeschlagen wird. Aber sie gehen auch auf dem Weg voran, sodass wir unsere Schritte sicher auf diesen setzen können. Ganz wie jemand, der wenig Erfahrung im Steuern hat, seinen Kurs dahin lenkt, wo viele Schiffe schon gefahren sind, und den vorigen Schiffen folgt. So vermeidet er Untiefen und Felsklippen und strebt ohne großes eigenes Können den Hafen zusammen mit den Vorigen an und erreicht ihn. Siehst du auch, dass diejenigen, die sich vor dem Spiegel kämmen, ihr Aussehen und ihren Schmuck angemessen ordnen? Völlig dasselbe hier: Das fremde Leben und die fremden Taten sind ein Spiegel und Bildnis, in dem du dich sehen und vor dem du dich im Hinblick auf deinen Ruhm [*decore*] herrichten kannst.[150]

147 Lipsius, Monita 1 (Lipsius: Monita, S. 2).

148 Vgl. Lipsius : De constantia 2,8: *Postremo praeeunt. quia bonorum in cladibus robur & patientia velut lumen quoddam est tenebroso huic mundo. Vocant exemplo suo ad eadem alios, & velut limitem signant per quem eant.* [...] *Denique tot selecti cives per vim & iniuriam pulsi aut interfecti: sed e rivis illis sanguinis Constantiam cottidie bibimus & virtutem. Quae tamen omnia laterent in tenebris, sine cladium ista face.* (‚Schließlich sind Menschen vorausgegangen. Denn die Stärke und Duldsamkeit der Guten in ihren Unglücksfällen ist wie ein Licht für diese finstere Welt. Durch ihr Beispiel rufen sie andere zum selben Verhalten auf und markieren gleichsam einen Weg, auf dem diese gehen können. [...] Schließlich sind so viele ausgezeichnete Bürger durch Gewalt und Unrecht vertrieben oder getötet worden: Aber aus jenen Blutsbächen trinken wir jeden Tag Standhaftigkeit und Tugend. Sie alle aber würden in der Dunkelheit verborgen liegen ohne diese Fackel des Unglücks'; Lipsius: De constantia, S. 101f.).

149 Zum Motiv des Spiegels vgl. Terenz: Adelphoe 414–416; Lipsius' *Admiranda* (1599) nehmen eine Zwischenposition ein, indem sie die exemplarischen Taten der (meist anonymen) *milites* von denen der *duces* klar trennen (Lipsius: Admiranda 4,4, S. 172–176).

150 *Illustrant, dum in rem velut praesentem ducunt, & facta ostendunt, quae facienda suadentur; fovent etiam, dum animum erigunt, & re docent non nova, non ardua proponi. Sed & viam praeeunt, in qua vestigia tuto ponamus. sicut qui gubernandi parum peritus est, ubi plures naves, cursum temperat, & sequitur priores. Ita vada & scopulos vitat, & sine magna sua arte, portem cum prioribus petit, & tenet. Vidistine etiam, qui ad speculum se comunt, faciem & cultum recte disponere? prorsus hic idem: aliena vita & facta speculum sunt, & imago in qua te videas & ad eam decore componas.* (Lipsius, Monita 1 = Lipsius: Monita, S. 2).

Diese Erklärung lässt sich fruchtbar als Ausdruck desselben Verständnisses von Funktion und Wert moralischer *exempla* lesen, das der von Goltzius und Estius für Rudolf II. konstruierten Heldenparade implizit zu Grunde liegt. Dem aristokratischen Streben nach Ansehen (*decus*) kommt offensichtlich eine zentrale Rolle in der Tugend vermittelnden Spiegelfunktion der Vorbilder zu. Am Ende seiner *Monita*, die Lipsius – ganz wie Goltzius und Estius ihre Kupferstichserie – mit den Themen Ruhm und Unsterblichkeit beschließt, führt der Autor diese weiter aus: Im Gegensatz zu christlich-neuplatonischen Vorstellungen, die Ruhm als kurzlebiges „irdisches Geschäft“ verwerfen,[151] knüpft Lipsius an die Sichtweise Senecas an, für den der unsterbliche „Lohn der Tugend aus dem Ruhm“[152] zwar nicht allein handlungsbestimmend, durchaus aber motivierend sein darf.[153] Gerade den Herrschern weist er Ruhm als ihnen eigentümliches Ziel zu[154] und betrachtet diesen als wesentlichen Bestandteil fürstlicher Seelengröße (*magnitudo animi*).[155] Als einzige der äußeren Dinge seien Reputation und Ruhm für diese Gruppe erstrebens-, ja sogar liebenswert,[156] da sie sie als ‚Fackel des ehrenhaften Geistes‘[157] zu tugendhaftem Handeln anspornten. Eine Sorge um die Pflege der eigenen Reputation

151 Vgl. Boethius: Consolatio 2,7. Estius konterkariert mit *inexhausta posteritate* (ET.a, V. 2) dessen *fama, si cum inexhausta aeternitate cogitetur, non parva, sed plane nulla esse videatur* (‚Wenn Ruhm mit der unerschöpflichen Ewigkeit zusammengedacht wird, erscheint er nicht klein sondern völlig inexistent‘). Zur christlichen Rezeption von *fama* / *gloria* in der Spätantike vgl. Hardie 2012, S. 33–35, zu *fama* bei Boethius Guastella 2017, S. 196–199.

152 *Si quod est pretium virtutis ex fama, nec hoc interit.* (‚Wenn es irgendeinen Lohn der Tugend aus dem Ruhm gibt, dann wird dieser nicht untergehen‘, Seneca: Epistulae morales 79,17.)

153 Senecas Überlegungen zum Verhältnis zwischen Tugend und Ruhm finden vor allem in *Epistulae morales* 79 und 113 ihren Niederschlag, vgl. hierzu auch Newman 1988. Seneca vermittelt zwischen der ablehnenden Haltung der alten Stoa (vgl. etwa Epiktet: Enchiridion 1) und dem positiv konnotierten Ruhmesstreben der römischen Tradition (vgl. Lendon 1997, S. 41 zur Untrennbarkeit von Tugend und Ehre im Denken der römischen Aristokratie; Hardie 2012, S. 22–36 zu kritischeren Stimmen in der späten Republik und frühen Kaiserzeit).

154 [*A*]*lia aliis communia, & adpiscenda: at bona & magna fama magnis convenit, & quos Deos vicem suam fungi voluit in terris*. (‚Unterschiedliche Dinge sind unterschiedlichen Menschengruppen gemeinsam und für sie erstrebenswert: Ein gutes und hohes Ansehen aber gebührt den Großen und denen, von denen Gott wollte, dass sie an seiner Stelle auf der Erde walten.‘, Lipsius Monita 2,18 = Lipsius: Monita, S. 208.)

155 Lat. Übersetzung des gr. μεγαλοψυχία, vgl. Aristoteles: Ethica Nicomachea 1124a. *Hoc enim nunc appello Magnitudinem animi, alta & honesta proponere, & nunc, ac magis olim, in fama bona ac gloria esse* (‚Dies nämlich bezeichne ich nun als Seelengröße: Herausragendes und Ehrenvolles zu beschließen sowie jetzt, und mehr noch in Zukunft, in gutem Ruf und Ruhm zu stehen.‘, Lipsius Monita 2,18 = Lipsius: Monita, S. 208).

156 *Hoc velim equidem amare Principem* [...] *Quid enim aliud in externis?* (‚Dass ein Prinz dies liebt, möchte ich [...] Denn was gibt es anderes in den äußeren Dingen‘, Lipsius Monita 2,18); vgl. Epiktet: Enchiridion 1.

157 [*F*]*ax mentis honestae gloria* (Silius: Punica 6,332–333 nach Lipsius Monita 2,18), Silius’ kritischer Unterton geht in der Verwendung als Gemeinplatz verloren.

(*nomen*) durch solche Schriftsteller, die ‚von sich aus einen gewissen Geist der Ewigkeit in sich tragen',[158] sei nicht nur durch die Nähe der Fürsten zum Göttlichen legitimiert,[159] sondern wirke auch selbstdisziplinierend, denn es kann nichts Gemeines und Niedriges denken, wer weiß, dass für immer über ihn gesprochen werden wird'.[160] Lipsius' ‚Unterschiedliches für unterschiedliche Gruppen' (*alia aliis*) lässt dabei die Möglichkeit offen, dass jene *laudis cupido*, die gemäß der angeführten *exempla* gerade die edelsten Männer an den Tag legten, dem stoischen Weisen womöglich abträglich wäre.[161]

In ihrer Funktion als *exempla* stehen die römischen Helden einerseits in der *viri illustres*-Tradition in Nachfolge Petrarcas. Zugleich ist das uneingeschränkt positive Verhältnis, das Estius zwischen Tugend und Ruhmesstreben diagnostiziert,[162] auch gewinnbringend neostoisch lesbar, wie die Auseinandersetzung mit Lipsius' ähnlich gelagerten *Monita* gezeigt hat. Dies allerdings im Rahmen einer Differenzierung zwischen jener Lehre, die sich an stoische *proficientes* richtet, und einer niederschwelligeren Fassung, die Staatsmänner und Fürsten zum Ziel hat. In letzterer kann das Wetteifern mit dem Ruhm exemplarischer Helden auch als Substitut für genuine Klugheit (*prudentia*) fungieren.

4. Exempla für den Kaiser: Ergebnisse der Untersuchung

Petrarca schreibt in seinen *Epistolae familiares*: ‚Es scheint mir nicht unangemessen, Statuen als Bilder der Körper, *exempla* aber als Bilder der Tugenden zu bezeichnen.'[163] Hendrick Goltzius' druckgraphische Serie der *Römischen Helden* vereint beide Aspekte und wetteifert mit der Skulptur auf dem Gebiet der multiperspektivischen Körperdarstellung, mit der *exempla*-Sammlung aber hinsichtlich ihres moraldidaktischen Anspruchs.

Die lateinischen Epigramme eines anonymen Dichters, die sich auf sechs der acht Heldenblätter im ersten Druckzustand finden, sind sprachlich adäquat verfasst und folgen einem stimmigen Konzept, das sich insbesondere durch die Leser:innenaktivierung in Form teils rhetorischer, teils reflektierender Fragen auszeichnet. In ihrer Anlage spiegeln sie auf Textebene ein Bildprogramm wider, das ganz auf den *paragone* mit der

158 [*Ingenia*] *quae Genium aliquem aeternitatis a se haberent* (Lipsius Monita 2,18).

159 [*L*]*aus & gloria Deorum est, aut eorum qui a Diis proximi censentur* (Polybius 21,23 nach Lipsius: Monita 2,18).

160 [*N*]*ec potest quidquam abiectum & humile cogitare, qui scit de semper loquendum* (Mamertinus: Gratiarum actio ad Iulianum 31,2 nach Lipsius: Monita 2,18).

161 Vgl. Stanciu 2011, S. 235f.

162 Vgl. seine Gedichte zu Titus Manlius (E7), Calpurnius (E8) und auf dem Schlussblatt (ET.a–c).

163 [*N*]*ec improprie michi videor dicturus statuas corporum imagines, exempla virtutum*. (Petrarca: Epistolae familares VI,4); vgl. Cicero: Pro Archia 30; Seneca : Epistulae morales 120,8.

Skulptur abhebt, können eine Widmung an Rudolf II. jedoch kaum unterstützen. Die sie prägenden Fragen mögen in Bezug auf den Kaiser irritierend wirken: Inhaltlich werden weder die Konzentration auf kriegerische Tapferkeit noch die Betonung von Helden, die eben nicht den gerechten Lohn für ihre Taten erhalten, seinen musisch-philosophischen Interessen gerecht. Während zwischen den anonymen Epigrammen und dem lateinischen Serientitel sowie Bildelementen des Frontispizes möglicherweise einzelne Bezüge bestehen, wird das allegorische Programm des Schlussblatts, das gleichermaßen künstlerische Selbstreflexion wie Förderungsappell an den Kaiser darstellt, in keiner Weise durch sie antizipiert.

Auch die von Franco Estius zu den *Römischen Helden* verfassten Epigramme folgen einem geschlossenen Konzept, indem sie die eine Tugend (*virtus*) durch die vorgestellten Heldentaten in ihren Ausprägungen als *constantia*, *patientia*, *fortitudo* und *cupido laudis* interpretieren lassen. Diese Anlage entspricht zeitgenössischen neostoischen Vorstellungen und bildet eine thematische Hinführung auf Ruhm sowie Nachwelt als zentralen Themen des Schlussblatts. Auch in den Heldenepigrammen werden immer wieder Schlüsselbegriffe der aufwändigen panegyrischen Gedichte auf den beiden rahmenden Blättern aufgegriffen. Stärker als in den Kupferstichepigrammen, die Estius in den folgenden Jahren verfassen wird, thematisiert er hier – über den Anspruch Sprachrohr und Mittler der römischen Tugendvorbilder zu sein – das eigene künstlerische Schaffen. Dies kann einerseits als Versuch verstanden werden, sich selbst der Serienwidmung miteinzuschreiben, andererseits dürfte es auch in Goltzius' Interesse gelegen haben, dem Kaiser Seite an Seite mit einem Dichter im gemeinsamen Werk gegenüberzutreten.

Der Befund der beiden Epigrammfolgen lässt sich am plausibelsten so erklären, dass Goltzius seine Widmungsentscheidung für die Graphikserie zu einem Zeitpunkt traf, als die ersten Heldenblätter bereits fertiggestellt waren und zum Verkauf standen.[164] Das in Titel- und Schlussblatt aufwändig formulierte Widmungskonzept machte nun einen Austausch der Epigramme auf den Heldenblättern erforderlich, um die thematische Geschlossenheit der Serie zu wahren. Auch die bislang wenig beachtete Wahl des Calpurnius als achter Held wird erst durch die Widmungsabsicht plausibilisiert. Goltzius' Titelkupfer scheint darüber hinaus gezielt die Nähe zum Buchmedium zu suchen, womit eine Aufwertung des Textes einhergeht, die sich in der Signatur des Dichters niederschlägt. Die verschiedenen Druckzustände der Serie erlauben es, die hierdurch bedingte Suche nach einer angemessenen und unmissverständlichen Attributionsform nachzuvollziehen. Falls Goltzius es trotz der Widmung an Rudolf II. anstrebte, die Serie konfessionell und politisch neutral zu halten, wurde ihm dies spätestens mit der Ergänzung der Kette

164 Eine späte Entscheidung scheint z.B. auch bei Goltzius' *Mars und Venus* nach Spranger (1588, Leesberg / Leeflang 2012, Nr. 340) vorgelegen zu haben, das erst im zweiten Druckzustand Ottavio Spinola gewidmet wurde.

des Ordens vom Goldenen Vlies am kaiserlichen Wappen im dritten Druckzustand des Titelblatts unmöglich.

Indem die zehnteilige Kupferstichserie Elemente von panegyrischer Hofdichtung, Emblembuch, *Icones*-Band, Skulptur, gemalter wie gedruckter Allegorie sowie textlichem und bildlichem Fürstenspiegel in der Tradition der *viri illustres* bzw. *uomini famosi* kombiniert, bildet sie einen Superlativ des am rudolfinischen Hof gepflegten Bildungs- und Herrscherideals, welches sie in der ikonographisch neuen Figur der *alma Roma* kondensiert. So bilden die *Römischen Helden* einen fulminanten Auftakt zu den nachfolgenden Widmungen an Würdenträger des Prager Hofes, der die Sonderstellung des Kaisers in jeder Hinsicht widerspiegelt.

Anhang: Transkriptionen und Übersetzungen[165]

Erste Serie (Anonymus)

(A1) Publius Horatius

Strenuus Albanos obtruncat Horatius hostes
Funeribus fratrum qui super unus erat:
Amborum exsequitur quo Regum foedera: Téque
Vendicat aeterno Martia Roma iugo.

Der tapfere Horatius, der als einziger den Untergang seiner Brüder überlebte, metzelt die Feinde aus Alba nieder.
Dadurch erreicht er Verträge zwischen den beiden Königen und bewahrt dich, dem Mars heiliges Rom, vor ewiger Unterjochung.

(A2) Horatius Cocles

Coclitis Ethruscis audacia restitit armis,
Roma hosti nè sis praeda iugumque tuo.
Sublicio de ponte refers Tiberine cadentem,
Quî potuit tali Roma perire Duce?

165 Die Suche nach der angemessensten deutschen Übersetzung ist ein iterativer Prozess. Die vorliegenden Übertragungen der Autorin wissen sich den Übersetzungen von Peter Stotz (Korazija-Magnaguagno 1983), Anja Wolkenhauer (Müller, J. 2002a), Jan Bloemendal und Hans van de Venne (Leeflang 2003), Uta Schmidt-Clausen (Schmidt-Clausen 2016), der Arbeitsgruppe Estius (Michels 2017) und Arwed Arnulf (Stroh / Sors / Thimann 2020) verpflichtet und entlehnen besonders treffende Formulierungen aus diesen, ohne dies jeweils gesondert zu kennzeichnen.

Der Wagemut des Cocles widerstand den etruskischen Waffen, damit du, Rom, nicht Beute und Gefangene deines Feindes wirst.
Als er von der Pfahlbrücke fällt, trägst du, Tiber, ihn zurück; wie hätte Rom mit so einem Anführer zu Grunde gehen können?

(A3) Mucius Scaevola

Errorem caedis pensat dum Mutius igne,
   Vendicat Iliacos obsidione lares.
Civibus absumpta dedit hoc si Scaevola dextra,
   Quae Iove nonlaesam restitutente daret?

Indem Mucius den fehlerhaften Anschlag mit Feuer aufwiegt, befreit er die trojanischen Hausgötter von der Belagerung.
Wenn Scaevola dies den Mitbürgern trotz seiner verbrannten Rechten gab, was würde er geben, wenn Jupiter sie heil wiederherstellte?

(A4) Marcus Curtius

Curtius in vastam se praecipitabat abyssum,
   Expiet ut tristi Romula tecta lue.
Fecerit intrepidum dic hoc sine crimine pectus,
   An Patriae, ut facinus tale subiret, amor.

Curtius stürzte sich in den ungeheuren Abgrund, um die Stadt des Romulus von trauerbringender Pest zu entsühnen.
Sag, dass er eine solche Tat auf sich nahm: bewirkte dies sein unerschrockenes und von jedem Vorwurf freies Herz oder seine Liebe zum Vaterland?

(A5) Titus Manlius Torquatus

Torquati meruit occiso Manlius hoste
   Nomen, et hinc Italum crevit in orbe decus.
Torquatos habuit si multos Roma, stupes cum
   Paruit imperio Terra, Fretumque suo?

Von dem erschlagenen Feind verdiente sich Manlius den Namen „Torquatus“ [d.h. ‚mit einer Halskette geschmückt‘], und hieraus wuchs der Ruhm der Italer in der Welt.
Da Rom viele Männer wie Torquatus hatte, was wunderst du dich, dass Wasser und Land seinem Befehl gehorchten?

(A7) Titus Manlius

Victa Meti rigido tua dextra Latine duello,
   Manlius hoc proles fecit honesta Titi.
Atrocem meruit si vincere Manlius hostem,
   Fortuna meruit num meliore frui?

Maecius aus Latium, deine Rechte wurde im unerbittlichen Zweikampf besiegt, Manlius tat dies, der ehrenvolle Sohn des Titus.
Wenn Manlius es verdiente, den grässlichen Feind zu besiegen, verdiente er es dann, sich eines besseren Schicksals zu erfreuen?

Zweite Serie (Franco Estius)

(EF) Allegorie Roms

(EF.a) Distichon im Bildbereich
E' cinere et flammis caput inter nubila condit
   Ilion, et palmae nobilis instar habet.

Aus Asche und Flammen lässt Ilion ihr Haupt in die Wolken hineinragen und erscheint einer edlen Siegespalme gleich.

(EF.b) Widmung
Memorabilia aliquot Romanae | Strenuitatis Exempla. | Potentissimo Invictissimoque Romanorum | Imperatori Rudolpho Secundo | Semper Augusto | Serenissimae suae | Caesareae Maiestatis | Humillimus, minimusque | clientulus | Henricus Goltzius | chalcographus. Dono Dedit

Einige denkwürdige *exempla* römischer Tapferkeit. Hat dem äußerst mächtigen und unbesiegbaren Kaiser Rudolf II., dem ewig Erhabenen, seiner durchlauchtigsten kaiserlichen Majestät demütigster und geringster Schützling, der Kupferstecher Hendrick Goltzius, zum Geschenk gemacht.

(EF.c) Epigramm
Ecce gemelliparae sobolem invictissime Caesar
   Iliae, et armisoni pignora sacra Dei:
Quae lupa natura pleno obluctante beavit
   Ubere, et in siccam Tybris adegit humum;
Esset Dardanio proles ut ab igne superstes,
   Auspice qua tollat Roma per astra caput.

Europaeque, Asiaeque cui gens cornua, et ipsa
   Submittat fastus Aphrica terra suos.
Cuius Maiestas per avos, atavosque tuorum,
   In te defluxit maxime Romulidûm,
Nec post translatos fasces, tete abnuit alma
   Induperatorem Roma vocare suum.
Ipsi etiam Heroës, quorum subscripta notabis
   Nomina, res quorum Romula crevit ope,
Se sudasse tibi tanta virtute fatentur,
   Nunc salvere etiam, quo licet ore, iubent.

Sieh hier, unbesiegbarster Kaiser, die Nachkommen der zwillingsgebärenden Ilia und die heiligen Liebespfänder des waffentönenden Gottes:
Eine Wölfin beglückte sie entgegen dem Widerstand ihrer Natur mit prallen Zitzen und der Tiber schwemmte sie auf trockenen Grund,
damit eine Nachkommenschaft das dardanische Feuer überlebe, unter deren Führung Roma ihr Haupt zwischen den Sternen erhebe.
Vor dieser beugen die Völker Europas und Asiens ihre Hörner und selbst die afrikanische Erde unterwirft ihren Stolz.
Ihre Würde ist über die Ahnen und Urahnen deines Geschlechts auf dich herabgeflossen, größter der Romulussöhne,
und nachdem die Rutenbündel übertragen worden waren, lehnt es die nährende Roma keineswegs ab, dich ihren Gebieter zu nennen.
Auch die Helden selbst, deren Namen du daruntergeschrieben erkennen wirst und durch deren Mühe das Unterfangen des Romulus gedieh,
bekennen, dass sie sich mit ihrer so großen Tapferkeit für dich abgemüht haben, und grüßen dich mit der Stimme, die ihnen zur Verfügung steht, auch jetzt.

(E1) Publius Horatius

Inter tergeminos hinc atque hînc prȩlia fratres
   Monstrarunt animos maxima Roma tuos.
Edoceat seros ut Horatia fama nepotes,
   Virtutem nulli cedere posse malo.

Die Kämpfe zwischen den Drillingspaaren, das eine von hier, das andere von dort, zeigten, oh überaus erhabenes Rom, deinen Charakter.
Auf dass der horatische Ruhm die späten Enkel lehre, dass die Tapferkeit keinem Übel weichen kann.

(E2) Horatius Cocles

Solus in adversos Cocles stans impiger hostes
Speratum, abrupto ponte, negavit iter.
Nempè haec imperii sunt incrementa futuri
Unum tot remorae millibus esse virum.

Allein stand Cocles unverzagt den Feinden entgegen und verwehrte ihnen durch den Abbruch der Brücke den erhofften Weg.
Sicherlich sind dies die Samen des künftigen Reiches, dass ein Mann so vielen Tausenden ein Hindernis ist.

(E3) Mucius Scaevola

Te, Porsenna tuo mucrone petitus, adusta
Te natura stupet, Scaevola magne, manu.
At mens sublimis recolit dum semina coeli,
In fragili torpet corpore sensus hebes.

Vor dir, da du Porsenna mit deinem Dolch angegriffen hast, vor dir, großer Scaevola, erstarrt die Natur in Bewunderung ob deiner verbrannten Hand.
Während aber der erhabene Geist die Himmelssamen bedenkt, erstarrt im gebrechlichen Körper die stumpfe Sinneswahrnehmung.

(E4) Marcus Curtius

Curtius in vastum sese telluris hiatum
Coniicit, ut patria cedat acerba lues.
I' nunc et spernas patriae coelestis amore
Dura pati, et putris sydera vincat humus.

Curtius warf sich in den ungeheuren Erdspalt, damit die schreckliche Seuche vom Vaterland weiche.
Geh nun – und verachte es aus Liebe zur himmlischen Heimat Hartes zu erleiden, und lass die modrige Erde die Sterne besiegen.

(E5) Titus Manlius Torquatus

Haud minimo Gallum superas Torquate triumpho,
   Robusto maior pectore, mole minor.
Haec vis est, habet hoc aeterni nominis ardor,
   Ardua despecto cuncta subire metu.

In einem nicht unerheblichen Sieg überwindest du, Torquatus, den Gallier, größer als er im Mut, kleiner im Gewicht.
Dies ist (wahre) Kraft, dies hat den Glanz ewigen Ruhmes, alles Mühevolle unter Verachtung der Furcht auf sich zu nehmen.

(E6) Marcus Valerius Corvus

Magnanimo Corvine tibi grato omine Corvus
   Fert opem; atrox Gallus sanguine foedat humum.
Scilicet et Fortuna favet pręstantibus ausis,
   Et tangunt magnos fortia facta Deos.

Dir, mutiger Corvinus, bringt der Rabe in einem willkommenem Zeichen Hilfe; und der furchtbare Gallier befleckt den Boden mit seinem Blut.
Auch Fortuna begünstigt nämlich herausragende Wagnisse und tapfere Taten berühren die großen Götter.

(E7) Titus Manlius

Manlius opprobriis Metii irritatus acerbis,
   Non tulit, et spolium victor ab hoste refert.
Vir praestans animo, laudisque cupidine fervens
   Nil ignominiae crimine peius habet.

Manlius, von den scharfen Schmähungen des Metius gereizt, erduldete diese nicht und bringt als Sieger die Beute vom Feind zurück.
Ein Mann, der von herausragendem Mut ist und mit der Begierde nach Ruhm brennt, kennt keinen schwereren Vorwurf als den der Schande.

(E8) Calpurnius

Calphurni virtute locis ereptus iniquis,
   Expes Attilius laeta trophaea tulit.
Haec laus summa virûm est, haec sydera summa meretur,
   A patria damno pellere damna suo.

Durch die Tapferkeit des Calpurnius wurde der verzweifelte Atilius aus einem gefährlichen Gelände gerettet und trug glücklich den Sieg davon.
Dies ist der höchste Ruhm unter den Menschen, dies verdient die höchsten Sterne: durch den eigenen Schaden vom Vaterland Schaden abzuwenden.

(ET) Allegorie der *Fama* und *Posteritas*

(ET.a) Distichon im Bildbereich
Omnia morte cadunt; nescit mortem unica virtus,
   Solaque inexhausta Posteritate viget.

Alles fällt durch den Tod, allein die Tugend kennt den Tod nicht und bleibt als einzige durch die unerschöpfliche Nachwelt lebendig.

(ET.b) Plakette im Bildbereich
ΑΚΗΡΑΤΟΣ Η ΑΛΚΗ

Unversehrt ist die Tapferkeit

(ET.c) Epigramm
Vita hominum brevis est, bullae instar aquatilis exit,
   Gloriaque illius ceu levis umbra fugit.
Inclyta quin virtus, et fortia facta priorum
   Mersa chao aeterno sub tenebrisque forent:
Scaevola tu, Curtique, et Cocles, et alter Horati,
   Essetis cineres, fumus, et aura, nihil.
Vivida Posteritas, et facti postera Fama
   Ni ferat in lucem, et nocte latere vetet.
Te quoque, virtutemque tuam, nomenque tuorum
   Et decus, ô Caesar, Teutonicosque Duces,
Enthea Posteritas, et praepete Fama volatu,
   Per terras omnes, aequora, et astra vehent:

Imperium iam tot quorum virtute per annos
   Nullam aeui cariem sentit, et usque viget:
Et stirps Troiugenûm Germanos nacta nepotes
   Invicto priscos Marte tuetur avos.

Das Leben der Menschen ist kurz, vergeht gleich einer Wasserblase und sein Ruhm flieht wie ein leichter Schatten.
Ja sogar die berühmte Tugend und die kraftvollen Taten der Vorfahren versänken im ewigen Chaos und wären im Dunkel –
Scaevola du, und du, Curtius, und Cocles und der zweite Horatier, ihr wäret Asche, Rauch und Lufthauch, ein Nichts –
wenn nicht die lebendige Nachwelt und der auf die Taten folgende Ruhm euch ins Licht trügen und in der Nacht zu verstecken verböten.
Auch dich und deine Tugend und den Namen und die Herrlichkeit deines Geschlechtes, oh Kaiser, und die deutschen Fürsten
werden die inspirierte Nachwelt und der Ruhm in schnellem Flug durch alle Länder, Meere und Gestirne tragen.
Durch eure Tugend spürt das Reich schon so viele Jahre den Zahn der Zeit nicht und ist immer voll lebendiger Kraft.
Und der Stamm der Trojageborenen, der deutsche Enkel gewonnen hat, bewahrt die altehrwürdigen Vorfahren, wobei sein Mars [d.h. Kriegsglück] unbesiegt bleibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Frühdrucke

Adrichomius: Urbis Hierosolimae = Adrichomius, Christianus: Urbis Hierosolimae quemadmodum ea Christi tempore floruit, et suburbanorum eius brevis descriptio, Köln: von Kempen, 1584.
Alciato: Emblematum liber = Alciato, Andrea: Emblematum liber, Augsburg: Heinrich Steyner, 1531.
Andreas: Bibliotheca Belgica = Andreas, Valerius: Bibliotheca Belgica. De Belgis vita scriptisque claris. Editio renovata & tertia parte auctior, Leuven: Zegers, 1643.
Burmannus: Sylloges = Burmannus, Petrus: Sylloges Epistularum a Viris Illustribus Scriptarum Tomi Quinque, Leiden: Luchtmans, 1727.
Dodonaeus: Stirpium historiae = Dodonaeus, Rembertus: Stirpium historiae pemptades sex, Antwerpen: Plantin, 1583.
Junius: Emblemata = Junius, Hadrianus: Emblemata, Antwerpen: Plantin, 1565.

Lipsius: De constantia = Lipsius, Justus: De constantia libri duo, Antwerpen: Plantin, 1584.
Lipsius: Centuria prima = Lipsius, Justus: Epistularum Selectarum Centuria prima, Antwerpen: Plantin, 1586.
Lipsius: De militia Romana = Lipsius, Justus: De militia Romana libri quinque, Antwerpen: Plantin / Moretus, 1595.
Lipsius: Admiranda = Lipsius, Justus: Admiranda sive De Magnitudine Romana libri quattuor, Antwerpen: Plantin / Moretus, 1599.
Lipsius: Manuductio = Lipsius, Justus: Manuductionis ad Stoicam philosophiam libri tres. L. Annaeo Senecae, aliisque scriptoribus illustrandis, Antwerpen: Plantin, 1604.
Lipsius: Monita = Lipsius, Justus: Monita et exempla politica. Libri duo, qui virtutes et vitia principum spectant, Antwerpen: Plantin / Moretus, 1605.
Lonicer / Amman: Icones = Lonicer, Philipp / Amman, Jost: Icones Livianae. Praecipuas Romanorum Historias magno artificio ad vivum expressas oculis repraesentantes, succinctis versibus illustratae, Frankfurt am Main: Georg Rab, 1572 (VD16 L 2467).
Mander: Schilder-Boeck = Mander, Karel van: Het Schilder-Boeck waerin voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der edel vry Schilderconst in verscheyden deelen Wort voorghedraghen, Haarlem: Paschier van Wesbusch, 1604.
Mercerius: Emblemata = Mercerius, Johannes: Emblemata, Bourges: Nicolas Levez, 1592.
Pontanus von Breitenberg: Panegyrica = Pontanus von Breitenberg, Georgius Bartholdus: Panegyrica sacratissimo augustiss. et invictiss. Roman. imperat. Rudolpho Secundo, Ungariae & Bohaemiae Regi, &c. defessae mundi senectae, Patriaeque patri incomparabili, Frankfurt a.M.: Bassens, 1593.
Ripa: Iconologia = Ripa, Cesare: Iconologia. O vero descrittione d'imagini delle Virtu', Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti, Padua: Pasquati / Tozzi, 1611.
Sichard: Ovidii opera castigata = Sichard, Johannes: P. Ovidii Nasonis opera castigata ad fidem veterum exemplariorum, Basel: Adam Petri, 1527 (VD16 O 1511). DOI: http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-694 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Stewechius: Commentarius = Stewechius, Godescalcus: Commentarius ad Flavi Vegeti Renati libros De re militari, Antwerpen: Plantin, 1585.
Stewechius: Vegeti De re militari = Stewechius, Godescalcus: Flavi Vegeti Renati, Viri inl. De re militari libri quatuor, Leiden: Plantin / Raphelengius, 1592.
Vivarius: Descriptio = Vivarius, Jacobus: Descriptio Aurei Velleris, Antwerpen: Henricus Henricius, 1585.
Weston: Carmen = Weston, Elisabeth: Carmen Ad Invectissimum Et Potentissimum Principem Ac Dominum Dominum Rudolphum II, Oberursel: Sutor, 1601.
Weston: Meditatio = Weston, Elisabeth: Meditatio cum gratiarum actione in diem Natalitiae Salvatoris nostri Iesu Christi, Prag: Nigrin, 1601.
Weston: Poemata = Weston, Elisabeth: Poemata, Frankfurt O.: Andreas Eichorn, 1602 (VD17 39:120185M).

Quelleneditionen

Anthologia Latina = Anthologia Latina. Carmina in codicibus scripta. Libri Salmasiani aliorumque carmina, hg. von D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1982.
Aquinas: Summa I-II = Thomas Aquinas: Prima secundae Summae theologiae a quaestione I ad quaestionem LXX, cum commentariis Thomae de Vio Caietani O.P., hg. von anonymen Domikanermönchen, Rom 1891 (Opera omnia, iussu impensaque Leonis XIII P.M. edita 6).
Arator: De actibus apostolorum = Arator Subdiaconus: De actibus apostolorum, hg. von Arthur Patch McKinley, Wien 1951 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 72).

Aristoteles: Ethica Nicomachea = Aristoteles, Ethica Nicomachea, hg. von Ingram Bywater, Oxford 1894 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Boethius: De consolatione = Anicius Manlius Severinus Boethius: De consolatione philosophiae. Opuscula theologica, hg. von Claudio Moreschini, 2. Aufl. München / Leipzig 2005 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
Cicero: Pro Archia = Marcus Tullius Cicero: Pro Archia poeta oratio, in: Marcus Tullius Cicero: Orationes VI, hg. von Albert Curtis Clark, Oxford 1911 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Cicero: Ad Atticum = Marcus Tullius Cicero: Epistulae ad Atticum. Libri I–VIII, hg. von William S. Watt, Oxford 1963 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Cicero: De inventione = Marcus Tullius Cicero: De l'invention, hg. von Guy Achard, Paris 1994 (Collection des universités de France).
Cicero: Tusculanes = Marcus Tullius Cicero: Tusculanes, hg. von Georges Fohlen / Jules Humbert, 2 Bde., 2. Aufl. Paris 1960 (Collection des universités de France).
Corippus: Iohannis III = Flavius Cresconius Corippus: Iohannidos liber tertius, hg. von Chiara O. Tommasi Moreschini, Florenz 2001 (Biblioteca Nazionale. Serie dei classici greci e latini. Testi con commento filologico. Nuova serie 8).
Dracontius: Romulea = Blossius Aemilius Dracontius: Romulea, in: Blossius Aemilius Dracontius: Carmina profana, hg. von Otto Zwierlein, Berlin / Boston 2017 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2025).
Epiktet: Enchiridion = Epictetus: Dissertationes ab Arriano digestae ad fidem codicis Bodleiani, hg. von Henricus Schenkl, Leipzig 1916 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).
Erasmus: Adagia = Desiderius Erasmus: Les Adages. Editio minor, hg. von Jean-Christophe Saladin, 5 Bde., Paris 2013 (Le Miroir des Humanistes).
Hesiod: Scutum = Hesiodus: Theogonia, Opera et Dies, Scutum, hg. von Friedrich Solmsen, Fragmenta, hg. von Reinhold Merkelbach / Martin L. West, Oxford 1970 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Livius: Ab urbe condita I–V = Titus Livius: Ab urbe condita. Libri I–V, hg. von Robert Maxwell Ogilvie, Oxford 1974 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Livius: Ab urbe condita VII = Titus Livius: Histoire Romaine. Livre VII, hg. von Jean Bayet / Raymond Bloch, Paris 1968 (Collection des universités de France).
Livius: Ab urbe condita VIII = Titus Livius: Histoire Romaine. Livre VIII, hg. von Raymond Bloch / Charles Guittard, Paris 1987 (Collection des universités de France).
Livius: Ab urbe condita XXI–XXV = Titus Livius: Ab urbe condita. Libri XXI–XXV, hg. von John Briscoe, Oxford 2016 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Livius: Periochae = Titus Livius: Abrégés des livres de l'Histoire Romaine, hg. von Paul Jal, 2 Bde., Paris 1984 (Collection des universités de France).
Lucilius: Saturae = Gaius Lucilius: Satiren. Lateinisch und deutsch, hg. von Johannes Christes / Giovanni Garbugino, Darmstad 2015 (Texte zur Forschung 106).
Lukrez: De rerum natura = Titus Lucretius Carus: De rerum natura libri VI, hg. von Marcus Deufert, Berlin / Boston 2019 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 2028).
Macrobius: In somnium Scipionis = Macrobius Ambrosius Theodosius: Commentaire au songe de Scipion, hg. von Mireille Armisen-Marchetti, 2 Bde., Paris 2003 (Collection des universités de France).
Martial: Epigrammata = Marcus Valerius Martialis: Epigrammata, hg. von Wallace M. Lindsay, 2. Aufl. Oxford 1929 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Ovid: Metamorphoses = Publius Ovidius Naso: Metamorphoses, hg. von Richard J. Tarrant, Oxford 2004 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).

Petrarca: Africa = Francesco Petrarca: L'Africa, hg. von Nicola Festa, Florenz 1926 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca 1).
Petrarca: Epistolae familiares = Francesco Petrarca: Le Familiari, hg. von Vittorio Rossi, 4 Bde., Florenz 1933–1942 (Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca 10–13).
Petrarca: De viris illusribus = Francesco Petrarca: De viris illustribus, hg. von Guido Martellotti, Florenz 1964 (Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca 2).
Pindar: Fragmenta = Pindar: Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments, hg. von William H. Race, Cambridge, MA 1997 (Loeb Classical Library 485).
Plautus: Asinaria = Titus Maccius Plautus: Asinaria, hg. von Roberto Mario Danese, Sarsina / Urbino 2004.
Prudentius: Psychomachia = Aurelius Prudentius Clemens: Psychomachia. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, hg. von Magnus Frisch, Berlin / Boston 2020 (Texte und Kommentare 62).
Seneca: Epistulae morales = Lucius Annaeus Seneca: Ad Lucilium epistulae morales, hg. von Leighton D. Reynolds, 2 Bde., Oxford 1965 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Terenz: Adelphoe = P. Terenti Afri: Comoediae, hg. von Robert Kauer / W. M. Lindsay, Oxford 1963 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis).
Valerius Maximus: Facta et dicta memorabilia = Valerius Maximus: Factorum et dictorum memorabilium libri IX, hg. von John Briscoe, 2 Bde., Stuttgart / Leipzig 1998 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana).

Sekundärliteratur

Beck / Walter 2005 = Beck, Hans / Walter, Uwe: Die frühen römischen Historiker, 2. Aufl. Darmstadt 2005 (Texte zur Forschung 76–77).
Bees 2013 = Bees, Robert: Sterben für das Vaterland. Horaz und die Ethik der Stoa, in: Giusy Maria Ausilia Margagliotta / Andrea Aldo Robiglio (Hgg.): Art, Intellect and Politics. A Diachronic Perspective, Leiden 2013 (Studies on the Interaction of Art, Thought and Power 6), S. 229–250.
Brakensiek 2017 = Brakensiek, Stephan: Helden und Anti-Helden, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 203f.
Breyl 1999 = Breyl, Jutta: Dedikationen des 17. Jahrhunderts in Text und Bild, in: Albert Meier (Hg.): Die Literatur des 17. Jahrhunderts, München 1999 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2), S. 255–265.
Cange et al. 1887 = Glossarium mediae et infimae latinitatis, 10 Bde., hg. von Charles du Fresne du Cange / Louis Henschel / Pierre Carpentier / Léopold Favre, Niort 1883–1887.
Cavalli-Björkman 1988 = Cavalli-Björkman, Görel: Mythologische Themen am Hofe des Kaisers, in: Jürgen Schultze (Hg.): Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel Essen, Freren 1988, S. 61–68.
Cohn 2011 = Cohn, Marjorie B.: A New State by Goltzius, with Imperial Implications. in: Print Quarterly 28.3 (2011), S. 272–275.
DaCosta Kaufmann 1988 = DaCosta Kaufmann, Thomas: The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II, Chicago 1988.
Enenkel 2015 = Enenkel, Karl Alfred Engelbert: Die Stiftung von Autorschaft in der neulateinischen Literatur (ca. 1350 – ca. 1650). Zur autorisierenden und wissensvermittelnden Funktion von Widmungen, Vorworttexten, Autorporträts und Dedikationsbildern, Leiden / Boston 2015 (Mittellateinische Studien und Texte 48).

Evans 1984 = Evans, Robert John Weston: Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History, 1576–1612, Oxford 1984.

Eyben 1973 = Eyben, Emiel: Die Einteilung des menschlichen Lebens im römischen Altertum, in: Rheinisches Museum für Philologie 116.2 (1973), S. 150–190.

Flood 2006 = Flood, John: Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-bibliographical Handbook, 4 Bde., Berlin 2006.

Forcellini et al. 1926 = Lexicon Totius Latinitatis, hg. von Aegidius Forcellini / Iosephus Furlanetto / Franciscus Corradini / Iosephus Perin, 4. Aufl. Padua 1864–1926.

Gerok-Reiter / Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Annette Gerok-Reiter / Anja Wolkenhauer / Jörg Robert / Stefanie Gropper (Hgg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch Romanische Monatsschrift Beiheft 88), S. 11–33.

Goddard / Ganz 2002 = Goddard, Stephen H. / Ganz, James A. (Hgg.): Goltzius & the Third Dimension. Katalog zur Ausstellung im Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Williamstown, MA 2002.

Guastella 2017 = Guastella, Gianni: Word of Mouth. Fama and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages, Oxford 2017.

Hardie 2012 = Hardie, Philip R.: Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature, Cambridge 2012 (Cambridge Classical Studies).

Harjes 2008 = Harjes, Imke: Figurenbände der Renaissance, Weimar 2008.

Held 1980 = Held, Julius Samuel: The Oil Sketches of Peter Paul Rubens, 2 Bde., Princeton, NJ 1980 (Kress Foundation Studies in the History of European Art 7).

Henkel / Schöne 1967 = Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hgg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.

Hirschmann 1976 = Hirschmann, Otto: Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius 1558-1617, 2. Aufl. Braunschweig 1976.

Ijsewijn / Sacré 1998 = Ijsewijn, Jozef / Sacré, Dirk: Companion to Neo-Latin Studies. Part II. Literary, Linguistic, Philological And Editorial Questions, 2. Aufl. Leuven 1998 (Supplementa Humanistica Lovaniensia 14).

Joyce 2014 = Joyce, Lillian: Roma and the Virtuous Breast, in: Memoirs of the American Academy in Rome 59/60 (2014), S. 1–49.

Kantorowicz 1957 = Kantorowicz, Ernst H.: On Transformations of Apolline Ethics, in: Konrad Schauenburg (Hg.): Charites. Studien zur Altertumswissenschaft, Bonn 1957, S. 265–274.

Keßler 2004 = Keßler, Eckhard: Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, 2. Aufl. München 2004 (Humanistische Bibliothek Reihe 1.25).

Korazija-Magnaguagno 1983 = Korazija-Magnaguagno, Eva: Hendrick Goltzius. Eros und Gewalt, Dortmund 1983 (Bibliophile Taschenbücher 386).

Krämer 1996 = Krämer, Ulrike: Translatio imperii et studii. Zum Geschichts- und Kulturverständnis in der französischen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bonn 1996 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 98).

Krieg 2003 = Krieg, Heinz: Herrscherdarstellung in der Stauferzeit. Friedrich Barbarossa im Spiegel seiner Urkunden und der staufischen Geschichtsschreibung, Ostfildern 2003 (Vorträge und Forschungen / Sonderband 50).

Krones 1894 = Krones, Franz von: Trautson, Paul Sixt Graf von, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 56 Bde., hg. von Rochus von Liliencron, München 1875–1912, Bd. 38: Thienemann – Tunicius, München 1894, S. 522f.

Krystof 1997 = Krystof, Doris: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius, Hildesheim / New York 1997 (Studien zur Kunstgeschichte 107).

Kunzle 2002 = Kunzle, David: From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550–1672, Leiden / Boston, MA 2002 (History of Warfare 10).

Langlands 2018 = Langlands, Rebecca: Exemplary Ethics in Ancient Rome, Cambridge 2018.

Leeflang 2003 = Leeflang, Huigen: Hendrick Goltzius (1558–1617). Tekeningen, prenten en schilderijen. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 2003.

Leesberg 1993 = Leesberg, Marjolein: Karel van Mander as a Painter, in: Simiolus 22.1/2 (1993), S. 5–57. DOI: https://doi.org/10.2307/3780804 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Leesberg / Leeflang 2012 = Leesberg, Marjolein / Leeflang, Huigen: Hendrick Goltzius, 4 Bde., Ouderkerk aan den IJssel 2012 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Lendon 1997 = Lendon, Jon E.: Empire of Honour. The Art of Government in the Roman World, Oxford 1997.

Limouze 1995 = Limouze, Dorothy: Taking the High Road: Netherlandish Engravers at the Courts of Munich and Prague, in: Blockpoints. Annual Journal of the Block Gallery, Northwestern University 2 (1995), S. 28–45.

Mambro Santos 2017 = Mambro Santos, Ricardo de: U cleyn Weerelt. The Ethics of Creativity in Northern Renaissance and Mannerism, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 15–32.

Melion 1995 = Melion, Walter S.: Memorabilia aliquot Romanae strenuitatis exempla. The Thematics of Artisanal Virtue in Hendrick Goltzius's *Roman Heroes*, in: Modern Language Notes 110.5 (1995), S. 1090–1134.

Mensger 2016 = Mensger, Ariane: Hendrick Goltzius. Kupferstecher, Inventor, Verleger, in: Ariane Mensger (Hg.): Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Basel, München 2016, S. 11–20.

Metzler 2014 = Metzler, Sally: Bartholomäus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague. The Complete Works. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art New York / New Haven 2014.

Michels 2017 = Michels, Norbert (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20).

Mielke 1979 = Mielke, Hans: Manierismus in Holland um 1600. Kupferstiche, Holzschnitte und Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1979.

Morford 1991 = Morford, Mark: Stoics and Neostoics. Rubens and the Circle of Lipsius, Princeton 1991.

Morford 1993 = Morford, Mark: Tacitean prudentia and the Doctrines of Justus Lipsius, in: Torrey James Luce / Anthony John Woodman (Hgg.): Tacitus and the Tacitean Tradition, Princeton 1993, S. 129–151.

Mout 2017 = Mout, Nicolette: Hendrick Goltzius und die Hofkultur Kaiser Rudolfs II. (1576–1612), in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 55–61.

Müller, J. 2002a = Müller, Jürgen (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002.

Müller, J. 2002b = Müller, Jürgen: Die Masken der Schönheit. Die Vita des Hendrick Goltzius im „Schilder-Boek" Karel van Manders, in: Jürgen Müller (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius

und das Kunstideal um 1600. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 12–16.

Müller, J. v. 2020 = Müller, Johannes von: Herrscherbild und Fürstenspiegel. Eine ikonische Politologie, Berlin 2020 (Studien aus dem Warburg-Haus 25).

Muth 2008 = Muth, Susanne: Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr., Berlin / New York 2008 (Image & Context 1).

Newman 1988 = Newman, Robert J.: In umbra virtutis. Gloria in the Thought of Seneca the Philosopher, in: Eranos 86 (1988), S. 145–159.

Nichols 2013 = Nichols, Lawrence W.: The Paintings of Hendrick Goltzius, 1558–1617. A Monograph and Catalogue Raisonné, Doornspijk 2013 (Aetas aurea 23).

Noflatscher 2016 = Noflatscher, Heinz: Trautson, Paul Sixt Graf von, in: Neue Deutsche Biographie, 27 Bde. (Stand 2021), München 1953–2021, Bd. 26: Tecklenburg – Vocke, hg. von Hans-Christof Kraus, Berlin 2016, S. 375.

Orenstein 2006 = Orenstein, Nadine M.: Sleeping Caps, City Views, and State Funerals. Privileges for Prints in the Dutch Republic, 1593–1650, in: Amy Golahny / Mia M. Mochizuki / Lisa Vergara (Hgg.): In His Milieu. Essays on Netherlandish Art in Memory of John Michael Montias, Amsterdam 2006, S. 313–346.

Papy 2001 = Papy, Jan: Lipsius' (Neo-)Stoicism: Constancy Between Christian Faith and Stoic Virtue, in: Grotiana 22.1 (2001), S. 47–71. DOI: https://doi.org/10.1163/016738312X13397477910747 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Pawlak 2017 = Pawlak, Anna: Memento Mori, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 341–344.

Pollack / Vitali 2020 = Pollack, Susanne / Vitali, Samuel (Hgg.): Sich kreuzende Parallelen. Agostino Carraci und Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich, Petersberg 2020.

Quint 1988 = Quint, Maria-Barbara: Untersuchungen zur mittelalterlichen Horaz-Rezeption, Frankfurt a.M. 1988 (Studien zur klassischen Philologie 39).

Radcliffe 1985 = Radcliffe, Anthony: Schardt, Tetrode and Some Possible Sculptural Sources for Goltzius, in: Görel Cavalli-Björkman (Hg.): Netherlandish Mannerism. Papers Given at a Symposium in Nationalmuseum Stockholm, September 21–22, 1984, Stockholm 1985 (Nationalmusei Skriftserie. N.S 4), S. 97–108.

Ray 1992 = Ray, Sherrie: Roman Republican Heroes, in: Glenn Harcourt (Hg.): Hendrick Goltzius and the Classical Tradition. Katalog zur Ausstellung in der Fisher Gallery der University of Southern California, Los Angeles 1992, S. 28–31.

Reznicek 1961 = Reznicek, Emil K. J.: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius, 2 Bde., Utrecht 1961 (Orbis artium 6).

Roller 2018 = Roller, Matthew B.: Models from the Past in Roman Culture. A World of Exempla, Cambridge 2018.

Saxl 1936 = Saxl, Fritz: Veritas Filia Temporis, in: Raymond Klibansky / Herbert J. Paton (Hgg.): Philosophy & History. Essays Presented to Ernst Cassirer, Oxford 1936, S. 197–222.

Schibel 2003 = Schibel, Wolfgang: Westonia poetria laureata. Rolle, Schicksal, Text, in: Beate Czapla / Ralf Georg Czapla / Robert Seidel (Hgg.): Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktionen zwischen Renaissance und Aufklärung. 1. Arbeitsgespräch der Deutschen Neulateinischen Gesellschaft in Verbindung mit der Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit 77), S. 278–303.

Schmidt-Clausen 2016 = Schmidt-Clausen, Uta: Bildgedichte von Franco Estius (ca. 1544 – ca. 1594) nach Livius und Ovid in der Druckgraphik von Hendrick Goltzius, in: Neulateinisches Jahrbuch 18 (2016), S. 307–352.

Schulting 1992 = Schulting, To: Hendrick Goltzius en Cornelis Ketel: ‚hertsen vriende'?, in: Reindert Leonard Falkenburg / Hessel Miedema (Hgg.): Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617), Zwolle 1992 = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43 (1992), S. 455–479.

Silver 2011 = Silver, Larry: Hendrick Goltzius Translates the Renaissance, in: Jan-Dirk Müller / Ulrich Pfisterer / Anna Kathrin Bleuler / Fabian Jonietz (Hgg.): Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin / Boston 2011 (Pluralisierung & Autorität 27), S. 277–318.

Stanciu 2011 = Stanciu, Diana: Prudence in Lipsius's Monita et exempla politica. Stoic Virtue, Aristotelian Virtue or not a Virtue at All?, in: Erik de Bom (Hg.): (Un)masking the Realities of Power. Justus Lipsius and the Dynamics of Political Writing in Early Modern Europe, Leiden / Boston 2011 (Brill's Studies in Intellectual History 193), S. 233–262.

Stijnman 2017 = Stijnman, Ad: Terms in Print Addresses, 2017, URL: https://www.delineavit.nl/wp-content/uploads/Terms-in-print-addresses.pdf (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Stroh / Sors / Thimann 2020 = Stroh, Stephanie / Sors, Anne-Katrin / Thimann, Michael (Hgg.): Verwandlung der Welt. Meisterblätter von Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung im Haus der Graphischen Sammlung im Augustinermuseum Freiburg, Petersberg 2020.

Tauss 2000 = Tauss, Susanne: Dulce et decorum? Der Decius-Mus-Zyklus von Peter Paul Rubens, Osnabrück 2000.

Trunz 1992 = Trunz, Erich: Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II. 1576–1612, Neumünster 1992 (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte 18).

Venne 2017 = Venne, Hans van de: Zu den Kupferstichen von Hendrick Goltzius mit Epigrammen von Cornelius Schonaeus, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 20), S. 103–107.

Vlašić 2017 = Vlašić, Valentina (Hg.): Hendrick Goltzius & Pia Fries. Proteus & Polymorphia. Katalog zur Ausstellung im Museum Kurhaus Kleve, Tübingen / Berlin 2017 (Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve, Ewald Mataré-Sammlung 77).

Vocelka 1981 = Vocelka, Karl: Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. 1576–1612, Wien 1981 (Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 9).

Voltelini 1894 = Voltelini, Hans von: Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Haus-, Hof- und Staats-Archiv in Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 15.2 (1894), S. 26–174.

Warnke 1985 = Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985 (DuMont's Bibliothek der Kunstwissenschaft).

Witt 2012 = Witt, Ronald G.: The Rebirth of the Romans as Models of Character. De viris illustribus, in: Victoria Kirkham / Armando Maggi (Hgg.): Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works, Chicago / London 2012, S. 103–111.

Wolkenhauer 2002 = Wolkenhauer, Anja: Zu schwer für Apoll. Die Antike in humanistischen Druckerzeichen des 16. Jahrhunderts, Wiesbaden 2002 (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 35).

Wolkenhauer 2006 = Wolkenhauer, Anja: Genese und Funktion von Epigrammen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel einiger Stiche von Hendrick Goltzius, in: Bodo Guthmüller / Berndt Hamm / Andreas Tönnesmann (Hgg.): Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance, Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 24), S. 327–345.

Charlotte Baumann, Mariam Hammami, Sophie Rüth

Topographie der Erkenntnis

Claes Jansz. Visschers (Re-)Inventio der *Tabula Cebetis* nach Hendrick Goltzius

Abstract

The engraving entitled *Tabula Cebetis*, which Claes Jansz. Visscher published in Amsterdam in 1640, is characterized by a programmatic (re-)use of pictorial and textual references: Not only did it draw upon an ancient ekphrasis, but it also adapted a 1592 print created by Hendrick Goltzius as designer, Jacob Matham as engraver, and Franco Estius as poet of the epigrams. The study argues that Visscher's engraving reconfigures the intermedial relation between image and text, on the one hand structuring the process of perception and on the other hand integrating a possibility to engage in a Calvinist interpretation of the depicted epistemological topography. In this context, Visscher understood and presented his (re-)inventio of the *Tabula Cebetis* as a form of editing both the engraving by Goltzius and the ancient pre-text, which sheds light on the complex notions of diachronic and collective authorship in early modern printmaking.

Keywords

Intermediality, Calvinism and Art, Print Culture, *Tabula Cebetis*, Hendrick Goltzius, Jacob Matham, Franco Estius, Claes Jansz. Visscher

Im Jahr 1640 veröffentlichte der Amsterdamer Kupferstecher und Verleger Claes Jansz. Visscher einen allegorischen Kupferstich, welcher das Ergebnis eines komplexen, verschiedene Medien und Zeitschichten umfassenden Wechselspiels von Inventio und Re-Inventio darstellt. Seine druckgraphische Version der sogenannten *Tabula Cebetis* (Abb. 1)[1] greift in modifizierter Form eine von Hendrick Goltzius entworfene, um ein von Franco Estius verfasstes Epigramm ergänzte und 1592 von Jacob Matham gestochene Bildfindung auf (Abb. 2),[2] die ihrerseits auf einem berühmten antiken Prätext sowie

* Der Beitrag basiert in Teilen auf der im Entstehen begriffenen Masterarbeit von Charlotte Baumann (Eberhard Karls Universität Tübingen) „Topografie des Wissens. Visuelle Erkenntnisstrategien und bildimplizite Kunsttheorie in der *Tabula Cebetis* nach Hendrick Goltzius".

1 Vgl. Widerkehr 2007b, S. 107, Nr. 194, copy a.

2 Zu Goltzius' *Tabula Cebetis* vgl. u.a. Schleier 1973, S. 48–50 u. 95–98; Weddigen 2002; Weddigen 2003; Widerkehr 2007b, S. 107, Nr. 194; Schmidt-Clausen 2018.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-004

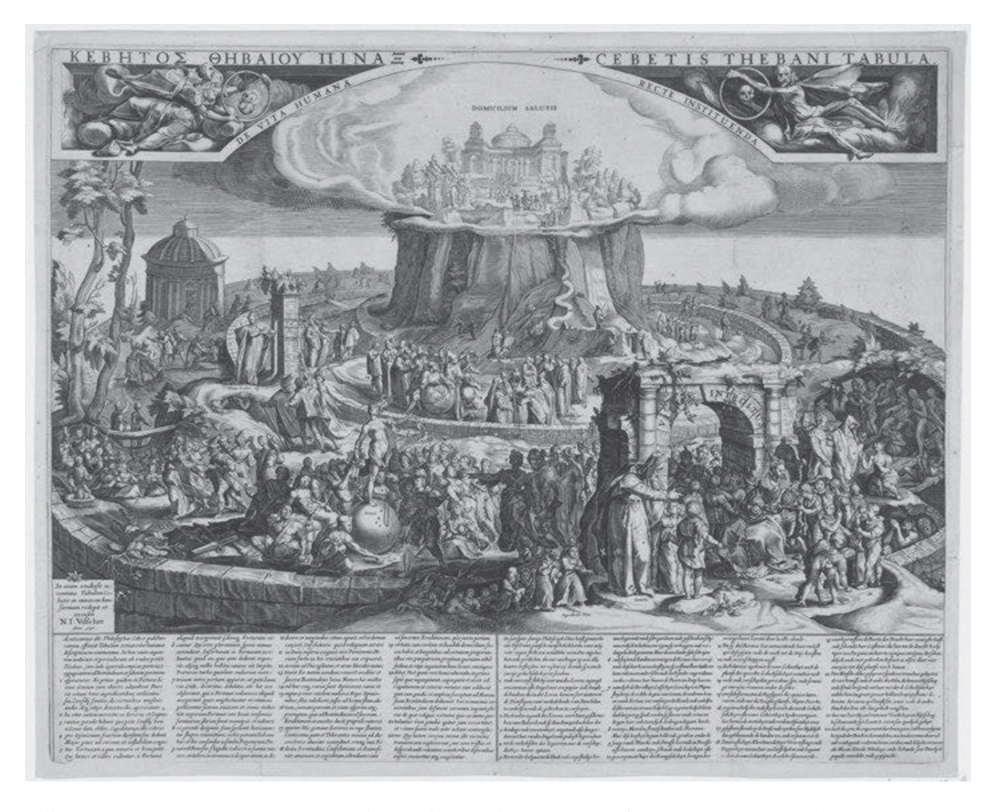


Abb. 1. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, Amsterdam 1640, Kupferstich, 404 × 505 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1887-A-11481.

dessen künstlerischer Rezeption basiert: Der in Dialogform verfasste griechische Ursprungstext der *Kebestafel*, der in der Frühen Neuzeit fälschlicherweise dem im späten 5. oder frühen 4. Jahrhundert v.Chr. lebenden Sokrates-Schüler Kebes von Theben zugeschrieben wurde, beinhaltet eine umfangreiche Ekphrasis, die ein – nach dem heutigen Stand der Forschung vermutlich fiktives – Gemälde beschreibt und erläutert,[3] das sich in einem Chronos-Tempel befunden und das Erlangen wahrer Bildung als stufenweisen Fortschritt inszeniert haben soll.[4] Aufgrund ihrer kulturellen Relevanz als antikes Bildungsgut, ihres moraldidaktischen Inhalts, aber auch ihrer kunstreflexiven Dimension wurde die Dichtung in der Frühen Neuzeit vielfach übersetzt, kommentiert, publiziert und nicht zuletzt erneut in bildliche Darstellungen transferiert.[5]

3 Vgl. Hirsch 2005a, S. 157.

4 Zu dem antiken Text und seiner Rezeption vgl. Braun 1954; Schleier 1973; Sider 1990; Hirsch-Luipold et al. 2005; Pfisterer 2021.

5 Vgl. Schleier 1973; Hirsch-Luipold et al. 2005; Pfisterer 2021.



Abb. 2. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, Haarlem 1592, Kupferstich, 665 × 1250 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-27.329.

Angesichts der auffälligen Übernahme von Goltzius' Bildfindung wurde Visschers Version der *Tabula Cebetis* in der kunsthistorischen Forschung meist nur beiläufig und vorwiegend als eindimensionale Wiederholung des bestehenden Kupferstichs behandelt. Eine der wenigen Erwähnungen des Blattes findet sich in der Monographie von Reinhard Schleier, der eine umfassende Chronologie der *Tabula*-Darstellungen entwickelt und mit Bezug auf die Neuauflage von einer „kleineren, handlichen Kopie“[6] des Werks nach Goltzius spricht. Auf vergleichbare Weise nutzt Reinhard Zimmermann in seiner Studie zu „Künstlichen Ruinen“ die Graphik Visschers als ‚Substitut‘ für das früher entstandene Blatt und tituliert sie als „spätere[], auf Goltzius zurückgehende[] Version“.[7] Ähnlich verfährt auch Thijs Weststeijn, der Goltzius' *Tabula* als Beleg für eine künstlerische Aktualisierung der Antike in der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts heranzieht, zur Illustration jedoch auf eine Abbildung von Visschers Version zurückgreift, die er damit implizit als Wiedergabe der Invention des Haarlemer Künstlers präsentiert.[8]

Diese weitgehende wissenschaftliche Vernachlässigung von Visschers Kupferstich ist wohl nicht nur im Allgemeinen auf die forschungsgeschichtliche Marginalisierung druckgraphischer Neuauflagen zurückzuführen, sondern beruht im Besonderen auf der spezifischen visuellen Autorität von Goltzius' Kupferstich. So wird die Bildfindung, deren

6 Schleier 1973, S. 49.

7 Zimmermann 1989, S. 83f.

8 Weststeijn 2015, S. 228f.

enorme Bekanntheit und medienübergreifende Rezeption bis ins 18. Jahrhundert bereits mehrfach von der Forschung hervorgehoben wurde,[9] bis heute als differenzierte humanistische Auseinandersetzung mit der antiken Ekphrasis geschätzt, der darüber hinaus ein besonderer autobiographischer Stellenwert zugesprochen wird. Während Tristan Weddigen in dem Blatt etwa eine „als Biotopografie verschlüsselte Selbstfindungsreise"[10] des Haarlemer Künstlers erkennt, der darin seine kurz vor der Publikation abgeschlossene Italienreise reflektiere,[11] betont Léna Widerkehr die ökonomische, geradezu karrierestrategische Relevanz der Graphik für Entwurfszeichner und Kupferstecher: „for Goltzius to establish his reputation within a tradition of excellence and for Jacob Matham, at the age of twenty-one, to be able to prove himself as a young and talented printmaker."[12] Angesichts dieser engen Rückbindung der Graphik an Hendrick Goltzius als (Künstler-)Persönlichkeit trat besonders die druckgraphische Rezeption seiner *Tabula Cebetis*, wohl gerade weil sie sich desselben Mediums bedient, in der kunsthistorischen Forschung stark in den Hintergrund. Denn anders als in den malerischen Wiedergaben der Bildfindung, die zuletzt anlässlich einer Ausstellung zur sog. *Berner Kebestafel* eingehend untersucht wurden,[13] kann in Visschers Kupferstich von 1640 ein kreatives Potenzial der Aneignung nicht über die hinzukommende Farbigkeit und die dadurch hergestellte Verbindung zur gemalten antiken Vorlage aus der Ekphrasis erkannt werden.[14]

Gleichwohl lässt sich auch Visschers Neuauflage, wie im Folgenden gezeigt werden soll, als eine bewusste Rekonfiguration von Goltzius' *Tabula Cebetis* verstehen, die sich gerade durch einen reflektierten Umgang mit den spezifischen Möglichkeiten der Druckgraphik sowie einer durch das Bildthema bedingten komplexen Überlagerung mehrerer Ebenen von Autorschaft – antiker Maler, Kebes von Theben, Goltzius, Visscher – auszeichnet. In diesem Sinne nimmt der Beitrag zunächst die divergierenden rezeptionsästhetischen Strategien der Graphiken vergleichend in den Blick, die auf unterschiedliche Weise mit dem reziproken Verhältnis von Bild und Text operieren. Denn gerade in der intermedialen Struktur von Visschers Kupferstich manifestiert sich nicht nur eine subtile konfessionelle Codierung, welche das antike Bildmotiv gezielt mit der im soziokulturellen Umfeld Amsterdams verbreiteten calvinistischen Prädestinationslehre überblendet. Darin zeigt sich zugleich Visschers (Selbst-)Stilisierung zum ‚Redakteur' der *Tabula Cebetis*, die er – so die den Ausführungen zugrundeliegende These – als eine in didaktischer und konfessioneller Hinsicht ‚disziplinierte' (Re-)Inventio von Goltzius' Bildentwurf konzipierte.

9 Vgl. Hirsch 2005b, S. 185; Kranen / Krass 2021, S. 19.
10 Weddigen 2003, S. 126.
11 Vgl. Weddigen 2002; Weddigen 2003.
12 Widerkehr 2007a, S. XXVIII.
13 Vgl. Kranen / Krass / Zimmer 2021.
14 Vgl. Kranen / Krass 2021, S. 19; Krass 2021, S. 48.

1. *Philosophia picta.* Goltzius' *Tabula Cebetis* als druckgraphische Erkenntnistopographie

Die *Tabula Cebetis* nach Hendrick Goltzius überführt die sich in der antiken Ekphrasis graduell entwickelnde Allegorie von mehreren zu durchschreitenden Pforten, sich trennenden Pfaden und entlang dieser Route gelegenen Gärten in eine klar strukturierte räumliche Ordnung, die als Grundlage der weiteren Überlegungen zunächst beschrieben werden soll (Abb. 2).[15] In der Graphik stellt die eindrucksvolle Felsformation auf der Mittelachse des Bildes, die von einem Kuppelbau bekrönt und inschriftlich als *Domicilium Salutis* (‚Wohnstätte des Heils')[16] ausgewiesen ist, das Ziel eines mühevollen Weges dar, auf welchem sich die zahlreichen in der ring- beziehungsweise spiralförmigen Raumstruktur gezeigten Figuren befinden. Nicht nur die äußere Umfassung, sondern auch die Grenzen der abgetrennten Bereiche, welche die einzelnen Phasen des Aufstiegs markieren, werden von konzentrisch um die zentrale Felsformation angeordneten, flachen Mauern gebildet. Die einzigen Übergänge zwischen den Abschnitten des Weges bilden daher gemauerte Tore, deren Höhe und Breite immer weiter abnimmt und die damit ebenso wie der ansteigende Wegverlauf auf jenes „enge Tor" und jene „schmale Straße, die zum Leben führt", verweisen, die im Matthäusevangelium (7,13f.) als Sinnbilder für den gleichermaßen mühsamen wie erlösenden Aufstieg zu Gott fungieren.[17] In Goltzius' *Tabula Cebetis* veranschaulicht diese visuelle Subsumierung der durch die antike Ekphrasis vorgegebenen Topographie mit der christlichen Wegmetaphorik unter einer Bildformel die zunehmende Schwierigkeit, mit welcher diejenigen konfrontiert sind, die nach dem Eintritt ins Leben von den weltlichen Gelüsten über die scheinbare Bildung hin zur dezidiert religiös konnotierten, wahren Einsicht gelangen wollen.

Die menschlichen Protagonist:innen des Blattes beginnen diese ‚Lebensreise' im Vordergrund, wo sich in einem am Boden liegenden, aufgebrochenen Baumstumpf die Körper von Kleinkindern herausbilden, von denen einige mit sehnenden Blicken und Gesten ihre älteren Geschwister beim Aufstieg zum Eingang des Lebens (*Vitæ Introitus*) beobachten, während andere die Betrachtenden fixieren, um sie offenbar dazu aufzufordern, ihrer weiteren Entwicklung aufmerksam zu folgen (Abb. 3). Die am ruinösen Tor und damit an der Schwelle zum Weg wahrer Bildung angekommenen Figuren, die nun bereits wie Erwachsene gekleidet und ausgestattet sind, nimmt auf der linken Seite der Pforte ein als alter Mann auftretender *Genius* (‚Schutzgeist') in Empfang und ermahnt sie zugleich eindringlich, weiterzugehen. Sein bestimmter Fingerzeig leitet

15 Zur „Topographie der Tabula" vgl. Hirsch-Luipold 2005, S. 15–23.

16 Die angegeben lateinischen Bezeichnungen folgen den Inschriften der Graphiken. Deutsche Übersetzungen stammen, sofern nicht anders angegeben, von den Verfasserinnen.

17 Vgl. Hirsch 2005b, S. 191.

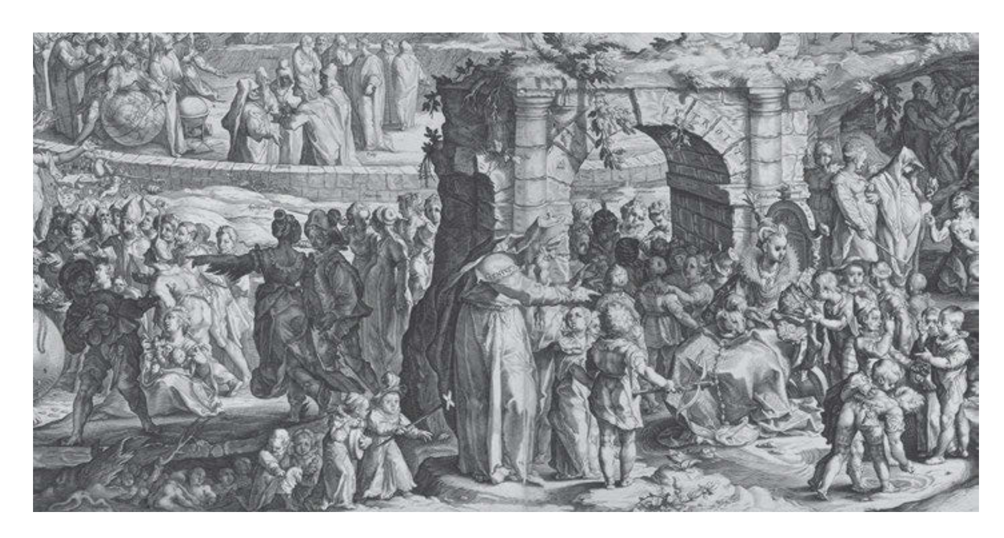


Abb. 3. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.



Abb. 4. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

die Kinder dazu an, sich den rechts des Tores wartenden Kindergestalten anzuschließen und von der Personifikation der Verführung (*Seductio*) den Trank der Unwissenheit und des Irrtums anzunehmen. Erst danach können die inzwischen wie junge Erwachsene aussehenden Figuren den steinernen Bogen passieren, treten somit in das Leben ein und werden unmittelbar hinter dem verschatteten Durchgang von fünf weiblichen Personifikationen begrüßt, die als *Opiniones* (‚Meinungen'), *Voluptates* (‚Vergnügungen') und *Cupiditates* (‚Begierden') bezeichnet sind.



Abb. 5. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

Links des Tores führen weitere Verkörperungen der *Opiniones* (‚Meinungen') ihre Schützlinge dann in das ebene Territorium weltlichen Verlangens, in dem zuerst die fast nackte Figur der *Fortuna* (‚Schicksal') die Suchenden unterschiedlichen Alters, Geschlechts und Stands in ihren Bann zieht, indem sie einbeinig auf einer Kugel balancierend Besitz, Ämter und Nachkommen blind über den Versammelten ausstreut (Abb. 4).[18] Zufrieden oder enttäuscht von den derart zufällig verteilten Gaben setzen einige Figuren ihren Weg weiter fort und werden von Vergnügen (*Voluptas*), Liebdienerei (*Assentatio*), Geldgier (*Avaritia*) und Aufstand (*Rebellio*) in ihren flüchtigen Begierden zu lasterhaften Taten angestachelt (Abb. 5). So ist links unter den Bäumen ein aus-

18 Zur Darstellung der *Fortuna* im Rahmen der *Tabula Cebetis* vgl. Krass 2021.



Abb. 6. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

schweifendes Festgelage gezeigt und dahinter werden Schwurbruch, Mord, Vergewaltigung sowie Tempelraub begangen. Mit jedem dieser Vergehen schreiten die Gestalten dabei beständig voran, bis sie auf der rechten Seite der Graphik in einer Felsenhöhle angelangen (Abb. 6). Hier werden sie von der Figur des Kleinmuts (*Pusillanimitas*) der thronenden männlichen Verkörperung der Vergeltung (*Nemesis*) vorgeführt, die sie in die Gesellschaft der Personifikationen von Verzweiflung (*Desperatio*), Kummer (*Maeror*) und Vermeiden (*Evitatus*) schickt. Den Ausweg aus der dunkel schraffierten Grotte der Bestrafung weist den sündigen Menschen die Gestalt der sich hell abhebenden Figur der



Abb. 7. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

Reue (*Penitudo*), neben der Personifikationen der *Opinio* (‚Meinung‘) und der *Appetentia* (‚Trachten‘) warten. Sie führen geläuterte Sünder:innen wieder zurück in den ersten ‚Ring‘ der *Tabula*, wo diese nun erneut irrigen Meinungen und Gelüsten verfallen oder ihrem Erkenntnisstreben folgen, das sie, verkörpert durch weitere mit dem Begriff *Appetentia* überschriebene Figuren, zu dem schmalen Tor führt, welches die Personifikation der falschen Bildung (*Fucata Eruditio)* bewacht (Abb. 7).

Auch hinter dieser zweiten Pforte nehmen Personifikationen der *Opiniones* (‚Meinungen‘) die nach Wissen Suchenden in Empfang und deuten ihnen nun an, nach rechts zu gehen und sich einer der dort versammelten Gruppen anzuschließen, die sich den Einzelwissenschaften des „klassische[n] Bildungskanon[s] der *enkyklios paideia*“[19] widmen (Abb. 7). Gezeigt sind hier Anhänger:innen respektive Vertreter:innen der Musik (*Musici*), Arithmetik (*Aritmetici*), Astrologie (*Astrologi*) und Geometrie (*Geometræ*), der Rhetorik (*Oratores*), Dialektik (*Dialectici*) und Dichtkunst (*Poëtes*) sowie der aristotelischen, stoischen und epikureischen Philosophie (*Peripatetici*, *Critici*, *Epicurei*). Miteinander diskutierend verharren sie im Gebiet der falschen Bildung, während erneut nur einzelne Figuren von einer Verkörperung der *Appetentia* (‚Trachten‘) an den in den Wissenschaften und Künsten Verhafteten vorbei in Richtung eines schmalen Pfades gewiesen werden. Dieser gabelt sich und führt auf der rechten Seite durch eine schmale Pforte hin zu der einzigen Stelle, an welcher die steilen Felswände des Berges durch das Eingreifen der Verkörperungen von Erdulden (*Tolerantia*) und Selbstbeherrschung (*Continentia*) überwunden werden können (Abb. 8).

19 Hirsch-Luipold 2005, S. 13.

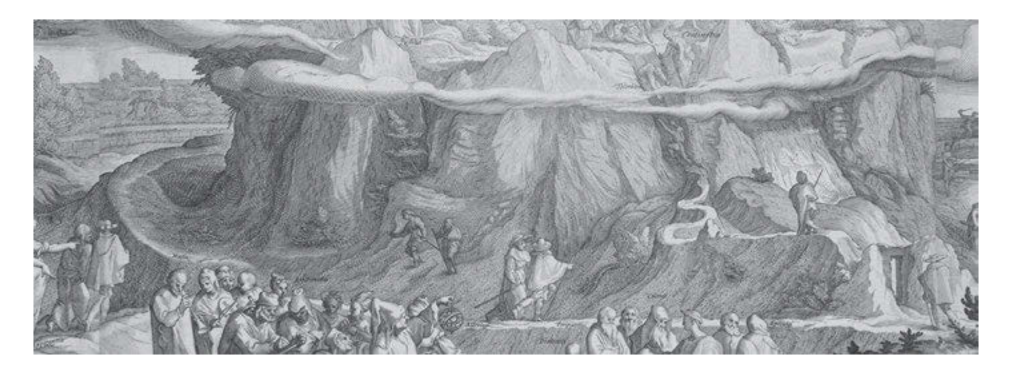


Abb. 8. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

Den erschöpft auf dem von Wolken verhangenen Gipfelplateau Angekommenen helfen sodann Zuversicht (*Fiducia*) und Stärke (*Fortitudo*) auf, sodass sie zur Gruppe der wahren Tugenden und Wissenschaft weiter links gelangen (Abb. 9). Bescheidenheit (*Modestia*), Freigiebigkeit (*Liberalitas*), Milde (*Mansuetudo*), Mäßigung (*Temperantia*), Tapferkeit (*Animositas*), Gerechtigkeit (*Justitia*) und Wissen (*Scientia*) bestärken die Suchenden nochmals in ihrem Bestreben, vor den Thron der verkörperten *Syncera Eruditio* (‚wahre Bildung') zu treten. Sie wird von den Personifikationen der *Veritas* (‚Wahrheit') sowie der *Persuasio* (‚Überzeugung') begleitet und heilt mit einer Art Gegenmittel die Wirkung des Tranks aus Irrtum und Unwissenheit, der vor dem Eintritt ins Leben verabreicht wurde.[20] Das eigentliche Ende der mühseligen Suche nach Erkenntnis bildet jedoch erst die in dem Gebäude hinter dieser Szene dargestellte, mit dem Wort *Salus* (‚Heil')[21] überschriebene Segnung, welche die moralphilosophische Aussage der Schilderung, in Fortführung der bereits etablierten christlichen Auslegung der *Tabula*,[22] mit einem religiösen Heilsversprechen in Verbindung bringt. Dass ein dauerhaftes Verweilen im *Domicilium Salutis* allerdings nicht möglich ist, offenbart die genaue Betrachtung der rechten Seite des Gebiets der falschen Bildung (Abb. 10): Dort schreiten die gekrönten Figuren der *durch* beziehungsweise *für* ihr tugendhaftes Streben nach Erkenntnis Ausgezeichneten aufrecht voran, während diejenigen, die am Aufstieg zur wahren Bildung gescheitert sind, als körperlich versehrte, klagende Gestalten gezeigt sind.

20 Die Figur, die vor ihren Füßen kniet, scheint sich in diesem Prozess zu erbrechen. Das Verdauen wird im Umfeld Goltzius' metaphorisch mit dem künstlerischen Schaffensprozess in Verbindung gebracht, wenn z.B. Karel van Mander Bruegels künstlerische Bewältigung der Landschaft beschreibt. Vgl. Jürgen Müller, der hier vom ‚speienden Künstler' spricht und das Motiv bis zu Quintilian zurückverfolgt: Müller 1997, S. 46.

21 Siehe zu der Vieldeutigkeit des Begriffes Georges 1998 [1913/1918], s.v. *salus*.

22 Zur christlichen Interpretation der *Tabula Cebetis* vgl. Hirsch 2005b, S. 191–193.

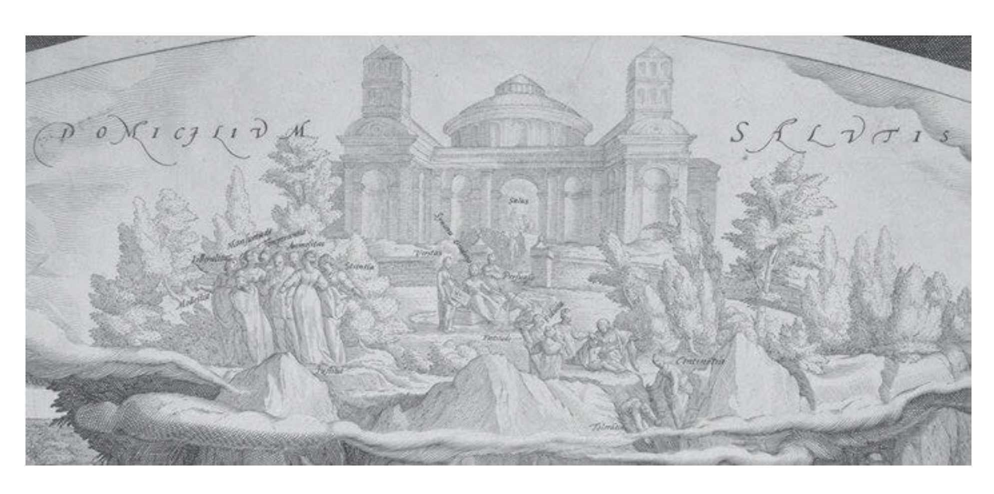


Abb. 9. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

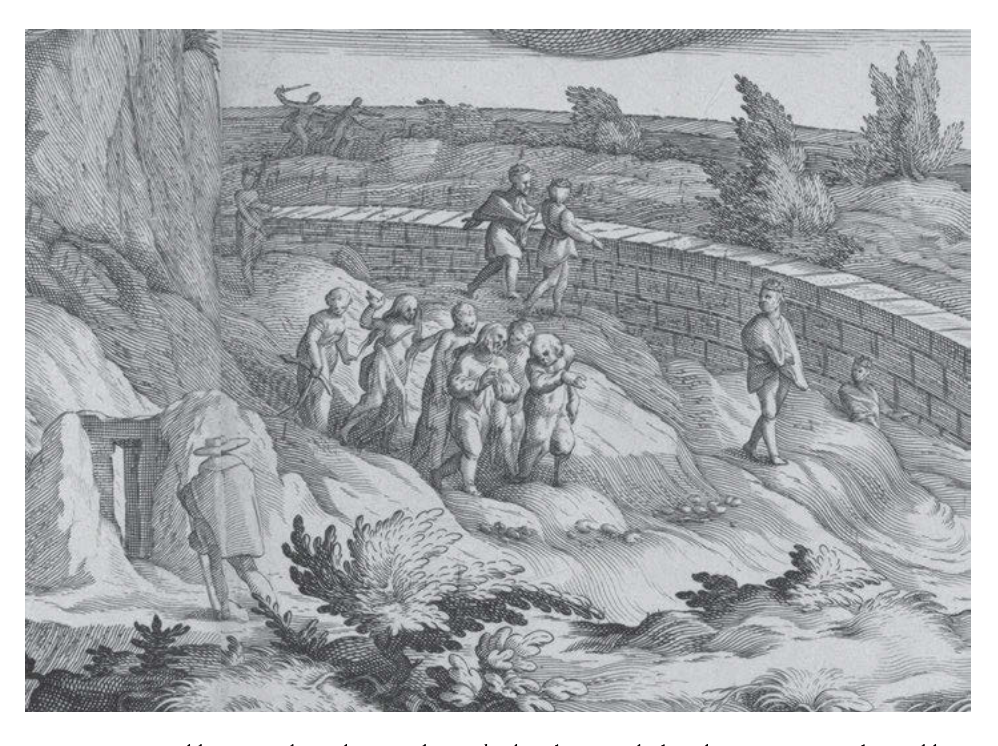


Abb. 10. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

Angesichts dieses bildlich inszenierten Erkenntnisweges ist die Positionierung der Betrachtenden von einer kalkulierten Ambivalenz geprägt: Zum einen sind sie anders als die gezeigten Figuren, welche den Aufstieg sukzessive durchlaufen müssen und in ihren Handlungsoptionen durch ihre jeweilige Position beschränkt sind, an keines der gezeigten Stadien der Erkenntnis gebunden. Die „Vogelflug-Gesamtschau auf die drei Mauerringe“[23] eröffnet vielmehr einen Blick, welcher die unterschiedlichen Instanzen einer langen und entbehrlichen Hinwendung zur wahren Bildung in ihrer gesamten Struktur zu erfassen vermag. Zum anderen jedoch macht die enorme Größe der Graphik von 665 × 1250 mm, will man die Details der Darstellung erkennen oder das in einem vergleichsweise schmalen Streifen am unteren Blattrand angebrachte Epigramm lesen, eine Annäherung an das Blatt sowie ein Auf- und Abschreiten erforderlich, welches die Betrachtung nicht nur dem mühevollen Aufstieg der Bildfiguren angleicht, sondern diesen geradezu körperlich nachzuvollziehen erlaubt.

Diese rezeptionsästhetische Strategie der Analogiebildung ist umso bemerkenswerter als sie mit der differenzierten graphischen Gestaltung des Blattes korreliert: Während sich die tiefer gelegenen Regionen und insbesondere die Gebiete innerhalb sowie vor der ersten inneren Mauer durch eine kontrastreiche Hell-Dunkel-Modellierung auszeichnen, wird das *Domicilium Salutis* programmatisch dem Blick entzogen.[24] Denn das Felsplateau, auf dem sich der gewaltige Tempelbau oberhalb einer Wolkenbarriere erhebt, rückt einerseits durch seine räumliche Absetzung, helle Gestaltung und den prominent platzierten Schriftzug in den Fokus der Betrachtung, andererseits wird es nur durch schwache Schraffuren angedeutet, sodass die dort gezeigten Szenen allein aus nächster Nähe und lediglich schemenhaft erkennbar werden. Daher fungiert die so gestaltete Wohnstätte des Heils gleichsam als ‚Ansporn‘ des visuellen Strebens danach, die komplexe Ikonographie der *Tabula Cebetis* zu verstehen, während die abgeschiedene Lage des Felsplateaus und seine weite Entfernung deutlich machen, dass auch die Betrachtenden sich diesem erstrebenswerten Ziel letztlich doch nur annähern können. Auf ihrem Weg durch die Erkenntnistopographie haben sie den Endpunkt zwar vor Augen und sind deshalb weniger als das Bildpersonal der Gefahr ausgesetzt, blind für das verheißene Heil in einem der vorderen Ringe mit seinen sensuellen Reizen verhaftet zu bleiben. Doch das Verblassen der Darstellung verweist zugleich darauf, dass der Zustand höchster Erkenntnis jenseits des sinnlich Erfahrbaren und damit auch des bildlich Darstellbaren liegt, sodass Goltzius’ und Mathams kunstreflexiver Kupferstich in seinem epistemischen Anspruch letztlich über sich selbst hinausweist.

Wohl nicht zuletzt aufgrund dieser graphischen Faktur, welche die Darstellungsmöglichkeiten und Erkenntnispotenziale des Mediums gezielt auslotet, bezeichnet die

23 Pfisterer 2021, S. 40. Ulrich Pfisterer bezeichnet diese kompositorische Eigenheit als Hauptmerkmal der *Tabulae* im Verlauf des 16. Jahrhunderts.

24 Vgl. Schleier 1973, S. 97.

Widmungs- und Signaturinschrift des Blattes die von Goltzius und Matham geschaffene *Tabula Cebetis* als „Sinnbild der Kupferstichkunst“[25] (*artis chalcographicæ Symbolum*). Sie reflektiert damit zugleich deren mediales Verhältnis zum zugrundeliegenden Gemälde aus der Ekphrasis, auf das, wie Tristan Weddigen konstatierte, auch die Rahmung der Schilderung in zwei Zwickeln am oberen Bildrand rekurriert.[26] Dort sitzen die mit ihren Füßen die ästhetische Grenze scheinbar überschreitenden Figuren von Leben und Tod in flachen Nischen und weisen die Hauptszene des Bildes durch ihren Schattenwurf „als ein Bild im Bild, als die im Kupferstich replizierte *Tabula*, die neu gemalte *Kebestafel* im Tempel des Kronos“[27] aus. In ihnen spiegelt sich damit programmatisch die epistemische Funktion der Graphik wider, die an die Stelle des verlorenen respektive nie existenten antiken Gemäldes tritt: Als *philosophia picta*,[28] gemalte – oder besser: gedruckte – Philosophie lehrt das Bild den Weg eines gelungenen Lebens, das aus christlicher Perspektive letztlich auch den Tod zu überwinden vermag.[29] Das Studium der druckgraphischen *Tabula* erlaubt den Betrachtenden dabei einen privilegierten Einblick in das Ziel wahrer Bildung und vermittelt die grundlegenden Kenntnisse, um nicht nur im Bild, sondern auch im Leben zu Erkennenden zu werden.

2. (Irr-)Wege der Erkenntnis. Rezeptionsästhetische Direktiven in der *Tabula Cebetis* von Claes Jansz. Visscher

In das kalkulierte Wahrnehmungsgefüge der Graphik nach Hendrick Goltzius griff Claes Jansz. Visscher mit seiner Version der Bildfindung gezielt ein (Abb. 1): Seine Variation der *Tabula Cebetis* folgt dem Bildentwurf von Goltzius und Matham kompositorisch und motivisch mit großer Konsequenz, transformiert ihn aber in ein anderes Format (von 665 × 1250 mm auf 404 × 505 mm) und ersetzt das die Haarlemer Version ergänzende Epigramm durch eine zweisprachige Bildlegende. Die deutlich geläufigeren Maße der Amsterdamer Version der *Tabula Cebetis* lassen sich dabei zunächst auf marktstrategische Gründe sowie das anvisierte Publikum zurückführen. Die nun sicherlich zu einem geringeren Preis zu verkaufende sowie einfacher aufzubewahrende Graphik richtet sich laut der Signaturinschrift explizit an die „wissbegierige Jugend“ (*In usum studiosæ iuventutis*), womit Visscher zugleich die von ihm vorgenommenen Modifikationen durch ihre didaktische Funktion legitimiert. Denn die Formatveränderung korreliert mit einer

25 Übersetzung zitiert nach Weddigen 2003, S. 95.

26 Vgl. Weddigen 2003, S. 113 sowie im Anschluss daran Kranen / Krass 2021, S. 20.

27 Weddigen 2003, S. 113.

28 Zur Anwendung des Begriffs auf die *Tabula Cebetis* vgl. Schleier 1973, S. 11; Weddigen 2003, S. 99.

29 Vgl. den zu Beginn des Epigramms formulierten Anspruch, ein „in keinem Zeitalter“ vergehendes Werk zu schaffen, zitiert nach Weddigen 2003, S. 127.

Neugestaltung des Text-Bild-Verhältnisses, welche die in der früheren Umsetzung der Bildfindung eher implizit thematisierte Handhabung des Blattes stärker diszipliniert.

Für den 1592 publizierten Kupferstich hatte der Haarlemer Humanist und Dichter Franco Estius die unterhalb des Bildfelds zu neun Strophen angeordneten lateinischen Verse angefertigt, bei denen es sich um das längste Gedicht des Autors unter einer graphischen Darstellung von Goltzius handelt.[30] Während das gegenüber dem Bildfeld optisch an den Rand gerückte Epigramm, wie Uta Schmidt-Clausen betonte, nicht das „Format einzelner Legenden zu einzelnen Bildpartien"[31] aufweist und somit nicht als eine die Reihenfolge der Betrachtung vorgebende ‚Anleitung' für den Rezeptionsprozess fungiert, konzipierte Visscher das intermediale Gefüge für seine Version der *Tabula* grundlegend neu. Die im Zuge der Neuauflage anonym verfassten lateinischen und niederländischen Texte bieten eine schrittweise Erläuterung der komplexen Ikonographie des Bildes an, deren Darlegung mit einer eklatanten Umgewichtung des räumlichen, vor allem aber des rezeptionsästhetischen Zusammenwirkens von dem zweisprachigen Epigramm und der detailreichen Darstellung einhergeht. Einzelne Motive der *Tabula Cebetis* werden nun zusätzlich zu den schon zuvor verwendeten Tituli nummeriert und können anhand der Ziffern mit einzelnen Textpassagen unterhalb des Bildfeldes in Verbindung gebracht werden, wobei die Nummerierung zugleich eine Abfolge der zu betrachtenden Motive vorgibt.

Dabei nehmen die Epigramme, denen Visschers *Tabula* im Vergleich zum Kupferstich von 1592 einen deutlich größeren Raum zuweist, eine sprachliche Präzisierung respektive Ausdifferenzierung einzelner Bildmotive vor, wie exemplarisch mit Blick auf die Figur der *Fortuna* verdeutlicht werden kann, deren lateinische Benennung Visscher unübersehbar, zentral in die glänzende Oberfläche der Kugel einschrieb (Abb. 11).[32] Die Nummerierung des Motivs erfolgt dabei gleich mit zwei Ziffern: Die rechts unterhalb der Sphäre sowie oberhalb der auf der rechten Seite versammelten Menschenmenge angebrachte Zahl 5 bezieht sich auf jene Stellen der Prosatexte, welche das Begehren nach den Geschenken der *Fortuna* und die Selbstzufriedenheit angesichts ihrer Gunst beschreibt.[33] Die links oberhalb der Gruppe und zwischen den an deren unterem Rand bettelnden Figuren angebrachte Zahl 6 verweist dagegen auf die sich direkt anschlie-

30 Vgl. Schmidt-Clausen 2018, S. 446.

31 Vgl. Schmidt-Clausen 2018, S. 470.

32 In Goltzius' Version ist die Beschriftung rechts neben dem Kopf der *Fortuna* angebracht.

33 *Het meerder deel gaet tot de blinde ende ongestadige Fortune begerende vande selve goederen ende geschenken, schijnen vrolijck te lachen over t'gene sij verkrijgen, ende werden gheluckich genoemt.* (‚Der größere Teil geht zu der blinden und unbeständigen Fortuna, von derselben Güter und Geschenke begehrend, [sie] scheinen fröhlich zu lachen über das, was sie erhalten, und werden glücklich genannt.')

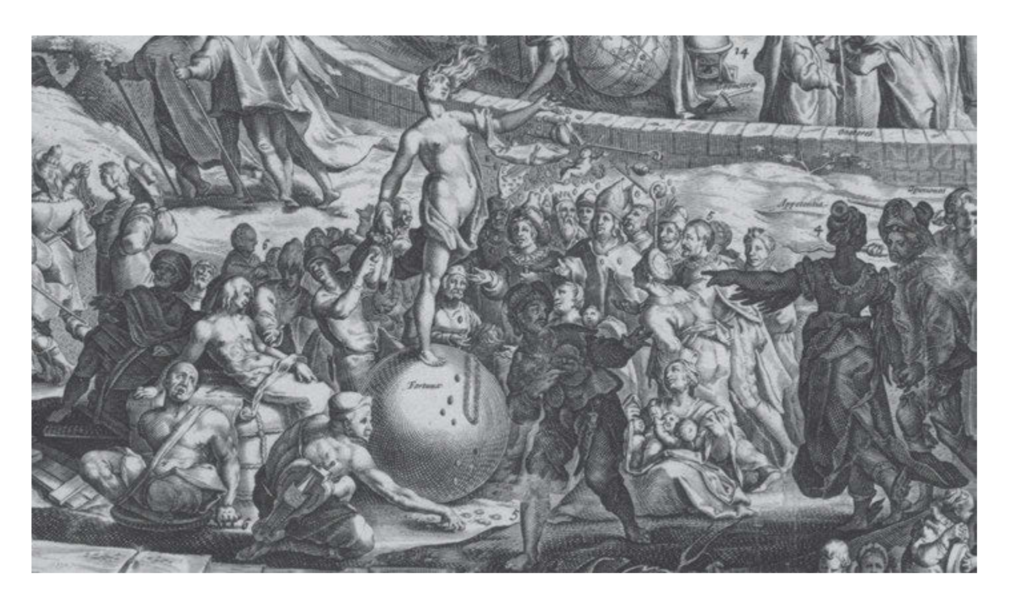


Abb. 11. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, 1640, Detail aus Abb. 1.

ßenden Ausführungen, laut denen das Schicksal weltliche Güter ebenso leichtfertig wieder nimmt und die Menschen über ihren Verlust klagend zurücklässt.[34]

Daneben nimmt das neue Epigramm punktuell auch Umdeutungen vor, so etwa im Fall der verkörperten Verführung, in deren Gewand nun prominent die Ziffer 2 platziert ist, während ihre lateinische Bezeichnung als *Seductio* neben ihrem Thron, an der vorgeblendeten Säule des Portals zum Leben angebracht ist (Abb. 12).[35] Diesen von der Figur räumlich abgerückten Begriff greifen interessanterweise weder die niederländische noch die lateinische Fassung des Epigramms auf: In der volkssprachlichen Version agiert vor dem Eingang zum Leben der Betrug (*Bedroch*) und die lateinische Fassung des Textes benennt gar keine Figur, sondern geht nur auf das Trinken der Kinder aus dem Kelch des Irrtums und der Unwissenheit (*ex Erroris et Ignorantiæ poculo bibunt*) ein. Dass mit dieser moraldidaktischen Ausdifferenzierung und Uminterpretation von Motiven durch die Epigramme zudem eine sinnstiftende Lenkung der Rezeption einhergeht, macht die an mehreren Stellen wiederholte Nummerierung von Szenen deutlich. Die Ziffernfolge im Bildfeld initiiert nicht nur eine abwechselnde (Re-)Lektüre von Text und Darstellung,

34 *Maer die aen d'ander sijde schreijen ende smijten de handen van een tegen de Fortune, haer verwijtende datse haer benomen heeft t'gene sij eerstmael haer hadde verleent, ende nu aen andre t'selve mede deelt sonder einige redenen.* (‚Aber die auf der anderen Seite schreien und schlagen ihre Hände zusammen gegen die Fortuna, verhöhnen sie dafür, dass sie ihnen das genommen hat, was sie ihnen zuvor gewährte, und dass sie nun anderen dasselbe zuteilt ohne jeglichen Grund.')

35 In Goltzius' *Tabula Cebetis* erscheint die Inschrift bereits an derselben Position.

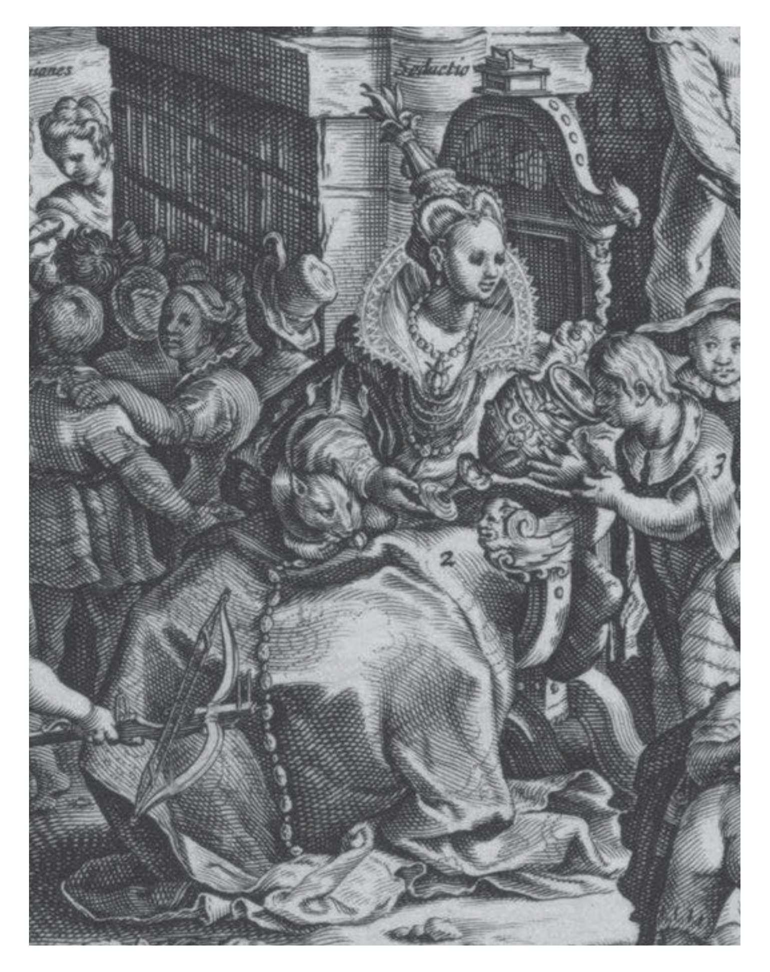


Abb. 12. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, 1640, Detail aus Abb. 1.

sondern verweist auch mehrfach auf dieselben Passagen der Legenden – so etwa im Falle des an drei Stellen mit der Nummer 16 bezeichneten Weges zur wahren Bildung (Abb. 13). Die zugehörigen lateinischen und niederländischen Textstellen beginnen dabei jeweils mit der Beschreibung der Mühen des steilen Pfades, betonen jedoch vor allem, dass am Ende des Aufstiegs das Glück der wahren Bildung erlangt werde.[36] So

36 Vgl. exemplarisch den niederländischen Text: [...] *ende nae die hooghe plaetse, kleyne Poorte, ongemackelijcke ende steyle wech, die tot de Gelücksalicheyt ofte ware Geleertheyt leydt voortgaen.* (‚[...] und zu diesem hohen Platz, der kleinen Pforte, dem unbequemen und steilen Weg fortschreiten, der zur Glückseligkeit oder wahren Gelehrtheit führt.')

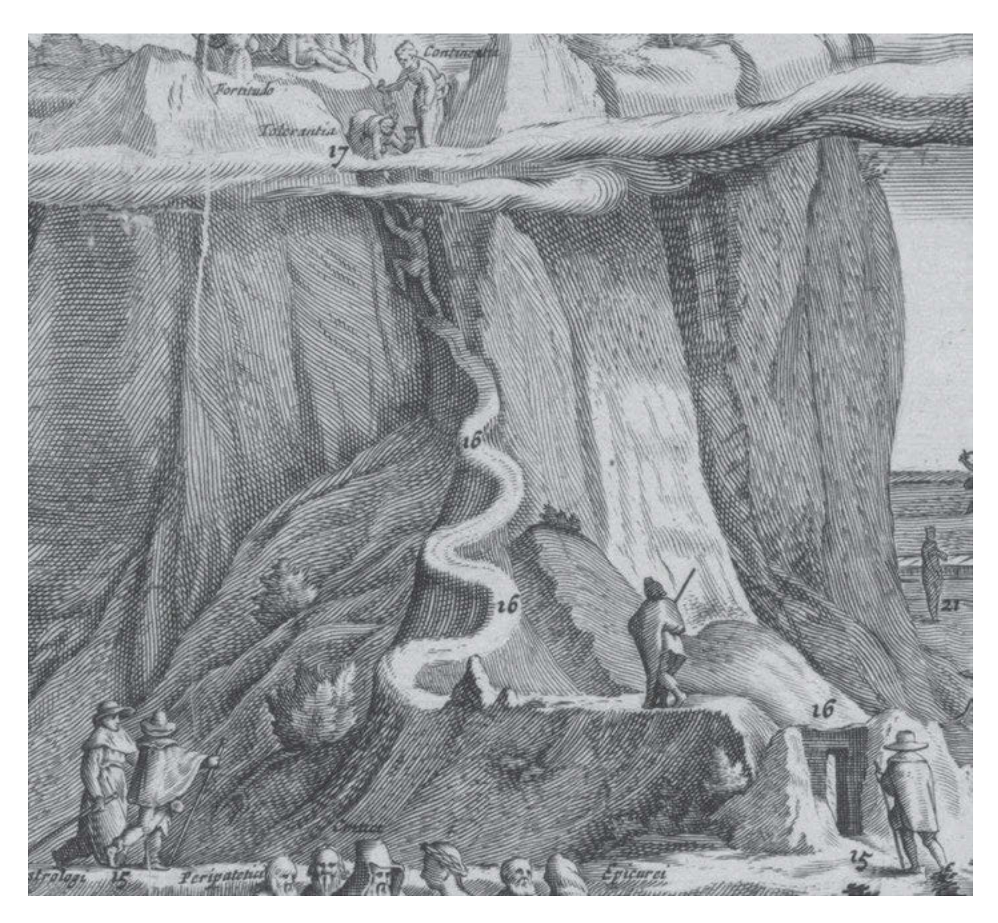


Abb. 13. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, 1640, Detail aus Abb. 1.

verdeutlicht die Wiederholung der Zahl im Bild durch die ‚Verzögerung' der Betrachtung nicht nur die Mühen des Aufstiegs, sondern steigert gleichsam als retardierendes Moment die Erwartung der verheißenen Freude.

Die Neukonfiguration des intermedialen Zusammenwirkens in der *Tabula Cebetis* von Visscher lässt sich somit als komplexe Strategie der Disziplinierung nicht nur der druckgraphischen Erkenntnistopographie, sondern auch von deren Rezeption verstehen. Die durchgehende Nummerierung der Motive gibt den Betrachter:innen die ‚korrekte' Reihenfolge der nacheinander zu erschließenden Stationen vor, während die Wiederholung einzelner Zahlen sie dazu auffordert, die Darstellung und den Text – immer wieder – aufmerksam im Vergleich zu studieren.

Auf eine derart reglementierte Handhabung scheint das Blatt zudem durch seinen in der bogenförmigen Einfassungslinie der Darstellung angebrachten Titel Bezug zu nehmen: Die lateinische Inschrift bezeichnet den Gegenstand der *Tabula Cebetis* angelehnt an die Benennung philosophischer Abhandlungen seit der römischen Antike: *DE VITA HUMANA / RECTE INSTITUENDA* (‚Über das richtig zu ordnende menschliche Leben'). [37] Diese Charakterisierung der Graphik findet ihre produktive Ergänzung in den einleitenden Absätzen der Bildunterschriften, die als Thema der antiken *Kebestafel* das ganze menschliche Leben und die zahlreichen Hindernisse auf dem Weg zum Glück beschreiben. Dieser alle Menschen seit jungen Jahren anfechtenden Konfrontation mit Unglück sowie Gefahren (*ongelucken ende perikelen, die ons van Iongs aen alle kanten bestrijden*) stellt die Graphik explizit eine im Vollzug des Rezeptionsakts schrittweise nachzuvollziehende und einzuübende ‚richtige Ordnung'[38] gegenüber.

Damit suggeriert das Zusammenspiel der verschiedenen Inschriften in Visschers Kupferstich, dass die Rezipient:innen erst anschließend an einen Erkenntnis- und Verinnerlichungsprozess, welcher das gesamte Bild in der vorgesehenen Reihenfolge durchläuft, jene richtige Ordnung des Lebens vollständig erfassen können, deren ästhetische Manifestation die *Tabula Cebetis* darstellt. Ein ‚Springen' und ‚Umherwandern' zwischen einzelnen Stationen oder eine wiederholte Betrachtung des *Domicilium Salutis*, wie es der Kupferstich nach Goltzius ermöglicht beziehungsweise sogar als eine den Erkenntnisfortschritt unterstützende Fokussierung auf das Ziel der Bemühungen vorsieht, scheint in der Graphik von Visscher somit zunächst nicht intendiert zu sein. Insbesondere die Titulierung, die Inschriften und Zahlen im Bild sowie die Epigramme legen stattdessen nahe, dass ein Abweichen von der vorgegebenen Reihenfolge die Erkenntnissuche eher behindert. Die auch aufgrund der Formatänderung und Verschiebung des Text-Bild-Verhältnisses prominenteren Schriftelemente fungieren daher gleichsam als ‚Maßregel' für eine korrekte Handhabung des Blattes, indem sie das beständige Hin-und-Her zwischen Bild und Text als ebenso korrektes wie didaktisch wirksames Rezeptionsverhalten anlegen. Diese kontrollierte intermediale Aktivierung der Betrachter:innen, erweist sich nicht nur in gezielter Abgrenzung von Goltzius' und Mathams 1592 verlegter Druckgraphik als zentrales rezeptionsästhetisches Charakteristikum des Blattes, sondern auch als zentraler Bestandteil seiner konfessionellen Codierung.

37 Vgl. etwa die tradierte Betitelung der philosophischen Schriften von Cicero (z.B. *De Re Publica*, *De finibus bonorum et malorum*, *De officiis*) oder von Boethius (*De Consolatione Philosophiae*).

38 Vgl. Georges 1998 [1913/1918], s.v. *recte* und *instituo.*

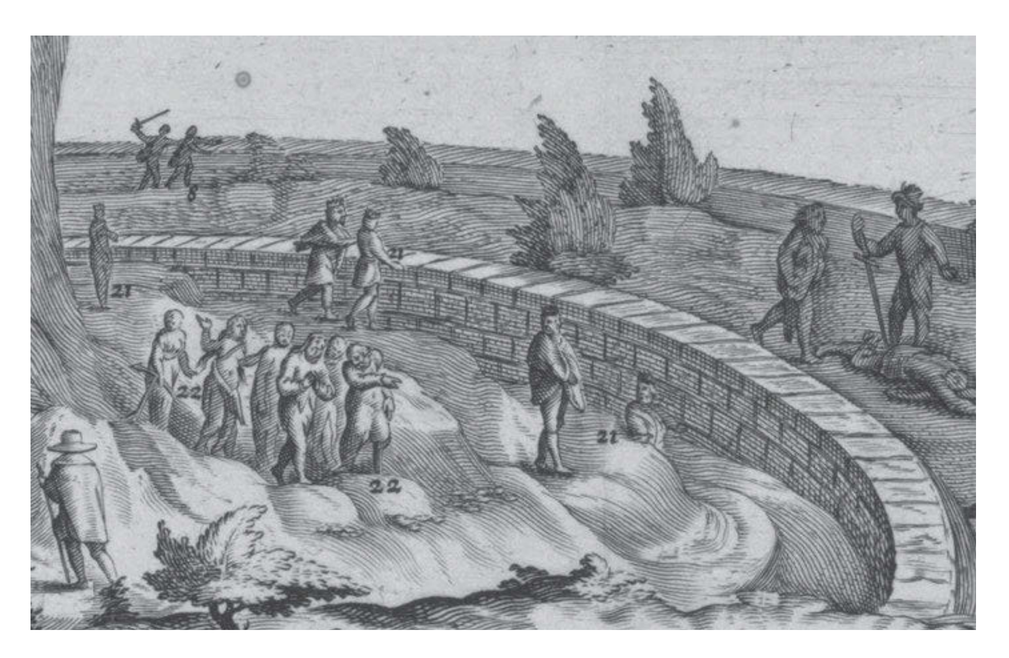


Abb. 14. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, 1640, Detail aus Abb. 1.

3. Die richtige Ordnung des Lebens. Claes Jansz. Visschers *Tabula Cebetis* als Reflexionsraum der calvinistischen Prädestinationslehre

Am Beginn des antiken Prätextes der *Tabula Cebetis* warnt ein alter Mann jene ‚Fremden', welche die Tafel im Chronostempel betrachten, nachdrücklich davor, dass ein Nichtverstehen der bildlich komprimierten moralphilosophischen Lehre bedeute, ohne Chance auf Umkehr „als dumme und unglückliche, bittere und unverständige Menschen ein schlechtes Leben zu führen".[39] Die damit bereits vorgeprägte Unausweichlichkeit, Drastik und Finalität der Folgen eines verfehlten Erkenntnisstrebens gewinnt in der Graphik von Visscher durch die Nummerierung der Bilddetails eine zusätzliche Prägnanz. So wird gerade anhand der Figurengruppen rechts neben dem Berg der Erkenntnis die abschließende Gegenüberstellung der Konsequenzen einer richtigen oder falschen Ordnung des Lebens deutlich (Abb. 14). Bei der geradezu minutiösen Beschriftung war der Verleger offensichtlich sorgsam darauf bedacht, alle der allein oder zu zweit gehenden Gekrönten (*de kroone der eeren op t'hooft*) mit der Zahl 21 zu kennzeichnen. Ebenso dezidiert ist die Nummer 22 vor die Gruppe der auf ihrer Suche Gescheiterten und nochmals neben die in nur geringer Entfernung folgende Personifikation der

39 Hirsch-Luipold 2005, S. 71.

Verzweiflung eingefügt, sodass die Rezipient:innen die Figuren und ihre ‚Zugehörigkeit' problemlos erkennen können.

Die Epigramme unterstreichen diese klare Trennung der Motive und führen bezüglich der ersten Gruppe aus, dass diese nun mit Fröhlichkeit und Freude ihr Leben betrachte (*met Vroolicheyt en blijtschap beschouwende sijn Leven*), das ihnen zuvor schlecht vorgekommen sei (*te voren soo qualijck gelyt*). Demgegenüber sprechen die mit der Nummer 22 bezeichneten Passagen von den ungekrönt Einhergehenden (*die gene die ongecroont daerhenen gaen*), die versäumt hätten, den Pfad der Erleuchtung zu beschreiten, daher traurig und verzweifelt seien und nicht zuletzt von den Personifikationen der Verzweiflung sowie der Sorge gequält, verflucht und gepeinigt würden (*gequelt vervolcht ende gepynicht*). Diese eindrückliche Beschreibung des Leidens, die in vergleichbarer Weise auch die lateinische Fassung formuliert,[40] spornt die Rezipient:innen umso mehr dazu an, mit Hilfe der *Tabula* den richtigen Weg zu beschreiten, da das unvermittelte Ende der Epigrammtexte mit dieser Szene nahelegt, dass die Folgen eines fehlgeleiteten Strebens nicht nur qualvoll sind, sondern auch endgültig sein können.

Diese Vorstellung eines fest vorgegebenen Weges, der zwangsläufig entweder zur Erlösung oder zur Bestrafung führt, gewinnt im Kontext zeitgenössischer calvinistischer Auslegungen der Lehre von der doppelten Prädestination (*gemina praedestinatio*) eine religiös-konfessionelle Relevanz.[41] Das seit Jahrhunderten populäre theologische Dogma geht von einem göttlichen Ratschluss aus, der a priori darüber bestimmt, ob ein Mensch erwählt oder verworfen ist, und wurde im 16. Jahrhundert insbesondere durch die Schriften von Johannes Calvin aufgegriffen.[42] Die daher mit seinem Namen verbundene Lehre von einer unabänderlichen Prädestination war im 17. Jahrhundert in den Vereinigten Provinzen der Niederlande sowie deren wirtschaftlichem Zentrum Amsterdam fest verankert und wurde – mitunter kontrovers – theologisch diskutiert.[43]

Die von Visscher vorgenommene Nummerierung, durch welche die von Goltzius und Matham vorgesehene Flexibilität der Betrachtung einem streng vorgesehenen Ablauf weicht, scheint sich einerseits an der Idee eines vorgeprägten Lebensweges zu orientieren. Andererseits generiert sie eine eklatante Spannung zwischen Bild und Text, die sich als visuelle Reflexion über jene der Prädestinationslehre inhärente theologische Herausforderung verstehen lässt, die durch die gleichzeitige Annahme einer unveränderlichen

40 *Qui autem coronis carent, ille virtutis tramitem ante neglexerunt, jam vero tristes et desperabundi redeuntes, a mulieribus deformibus miserè cruciuritur atq[ue] exagitantur.* (‚Die aber keine Kronen tragen, jene haben den Pfad der Tugend zuvor missachtet und kehren nun wahrlich traurig und verzweifelt zurück und werden von missgestalteten Frauen elend gemartert und gequält.')

41 Der Begriff der ‚doppelten Prädestination' – *pradestinatio gemina* oder Zwillingsprädestination – wird bereits im 7. Jahrhundert bei Isidor von Sevilla entwickelt, vgl. Pangritz 2009, S. 9.

42 Vgl. Kim 2013, S. 100.

43 Vgl. Kraus 1977, S. 163; Murdock 2004, S. 22–30; Rouwendal 2013.

Vorherbestimmung sowie einer Notwendigkeit zu moralischer Konversion und tugendhaftem Leben generiert wird.[44] Denn Visschers Kupferstich lässt die Betrachtung der Graphik mit der Nummer 22 ausgerechnet bei jener Figurengruppe enden, deren vorderste, auf einer Krücke gehende Figur mit ihrem ausgestreckten Arm in Richtung der im Vordergrund gezeigten Felsenhöhle weist und so die Möglichkeit andeutet, die Topographie der Erkenntnis – nicht nur entgegen der abgeschlossenen Zählung, sondern auch der Ausweglosigkeit einer göttlichen Erwählung oder Erlösung – erneut zu durchlaufen. So wird durch die Nummerierung zwar, im Sinne der Prädestinationslehre, ein eindeutiger Weg vorgegeben, während die bildliche Option zum Wiedereintritt in den Kreislauf den Moment des Scheiterns jedoch zu einem lediglich vorläufigen Ende erklärt. Dieses wird insofern zum Abschluss lediglich einer Etappe in einem kontinuierlich fortzusetzenden Prozess der Selbstprüfung umgedeutet, dem in calvinistischer Vorstellung die beständige Suche nach Zeichen für den eigenen Status der Erlösung oder Verdammung entspricht.[45] Die von Visscher aufrecht erhaltene Ambivalenz des Endes, die dem ansonsten zu konstatierenden Bestreben einer Konkretisierung und Disziplinierung von Bildmotiven entgegenläuft, lässt sich somit im Kontext von calvinistischen Glaubenslehren der Zeit verorten, die davon ausgingen, dass Erlösung und Verdammung zwar vorherbestimmt, für den Einzelnen im Leben jedoch nicht mit Sicherheit feststellbar seien.[46]

Aus dieser Perspektive lassen sich auch die Szenen vor dem Eingang zum Leben (*Vitæ Introitus*) in einem calvinistischen Sinne deuten (Abb. 15): Unter den Ziffern eins bis drei führt der niederländische Text aus, dass ein alter Mann oder Engel (*outman oft Engel*) den Kindern ein – auf einer übergeordneten Ebene wohl mit dem vorliegenden Kupferstich zu identifizierendes – Papier (*papier*) in die Hand gebe, dessen sehr nützlicher und dienlicher Rat (*seer nutten ende Dienstigen raat*) ihnen mitteile, die Tugend zu verfolgen und Unzulänglichkeit zu missachten. Doch am Eingang des Lebens würden die Kinder, wie bereits der antike Prätext vorgibt,[47] vom Betrug erschüttert und tränken vom Becher des Irrtums und der Unwissenheit (*beker der dwalinge ende onwetenheyt*). Die aus

44 Vgl. u.a. Kroon 1991, S. 32f.; Wagner 2012, S. 171f.; Rouwendal 2013, S. 556f.

45 In diesem Sinne lässt sich auch die oben thematisierte ostentative Unterscheidung zwischen den von der *Fortuna* Begünstigten und Vernachlässigten in diese visuelle Argumentation miteinbeziehen. Denn gemäß einer im gesellschaftlichen Umfeld Amsterdams überaus relevanten, jedoch theologisch umstrittenen Weiterentwicklung des Calvinismus seien weltliches Wohlergehen und Reichtum als Zeichen für die Erlösung anzusehen, während Armut und Leiden auf die Verdammung eines Menschen hindeuten. Vgl. Murdock 2004, S. 27f. Ausgehend von Goltzius' Bildfindung lässt sich Visschers durch die ausgiebige Nummerierung vorgenommene Betonung des *Fortuna*-Motivs als kritische Reflexion der populären Gleichsetzung von (göttlicher) Erwählung und Wohlstand beziehungsweise einem Leben ohne weltliche Sorgen begreifen.

46 Vgl. Murdock 2004, S. 27f. Calvin selbst lehnte die Suche nach Zeichen für die eigene Erwählung ab. Vgl. Murdock 2004, S. 22f.

47 Zum Trank der *Apate* vgl. Hirsch-Luipold 2005, S. 12.



Abb. 15. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, 1640, Detail aus Abb. 1.

dem Baumstamm Entsteigenden, das Leben Betretenden (*Ingredientes Vitam*) befinden sich somit ursprünglich in einem Zustand der Unversehrtheit. Sie verlieren diesen *status integritatis* jedoch,[48] noch bevor sie den Eingang zum Leben durchschreiten, werden von dem *Genius* zu tugendhaftem Handeln ermahnt und von der personifizierten *Seductio* dieses Ratschlags wieder beraubt. Der weitere Verlauf des mühevollen Weges zur Erkenntnis endet somit in der Wiedererlangung ebenjener vergessenen Richtlinien für ein gutes Leben. Der Ausgang des Erkenntnisstrebens ist in der Graphik von Visscher somit ganz zu Beginn nicht unsicher, sondern wird es dezidiert erst durch das Eingreifen des Betrugs vor dem Eintritt ins Leben. Dies lässt sich abermals mit dem in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts verbreiteten Verständnis der Prädestination als feststehende, aber im Leben unsichere Auserwählung oder Verdammung parallelisieren. Dabei bedingte diese Unkenntnis über den göttlichen Ratschluss den Glauben an Prodigien und zugleich die konstante Unklarheit darüber, welche offenbarten Zeichen wie zu deuten seien. Diese, wenn man so will, Erkenntnisstiftung durch die beständige Unsicherheit bezüglich der eigenen Erkenntnis scheint als eine inhaltliche Schnittstelle zwischen der theologischen Doktrin und der *Tabula* von Visscher zu fungieren: Die reale wie auch die druckgraphische Welt und ebenso sich selbst als handelnde und betrachtende Instanz galt es daher kontinuierlich zu befragen, Tugendhaftigkeit zu beweisen und nach Gotteserkenntnis zu streben.[49]

48 Zum *status integritatis* im Kontext der Prädestinationslehre vgl. Kraus 1977, S. 168.
49 Murdock 2004, S. 25–28.

Die in Visschers Kupferstich an mehreren Stellen hervorgehobene Trennung zwischen den Erlösten und Verdammten und die visuelle Infragestellung dieser Eindeutigkeit besitzen daher eine programmatische Funktion: Die in Amsterdam verlegte *Tabula Cebetis* ist gleichermaßen Schauplatz berechtigter Erlösungshoffnung wie des grundlegenden Zweifels am eigenen Auserwähltsein; und gerade aus dieser Spannung resultiert das Streben nach der richtigen Ordnung des Lebens.

Dabei bleibt diese konfessionelle Leseart ein Deutungsangebot, das auf den ersten Blick keinen Anspruch auf Ausschließlichkeit erhebt, denn durch die umfassende Übernahme der Bildmotive nach Goltzius und die zurückhaltende Setzung theologischer Anspielungen blieb der Kupferstich weiterhin als eine humanistische Anleitung für eine richtige Ordnung des Lebens transkonfessionell rezipierbar. Dies erleichterte Visscher vermutlich im kulturellen Kontext der Entstehungszeit, die sich besonders in Holland durch bemerkenswerte konfessionelle Dynamiken auszeichnete,[50] den lokalen, aber auch den durch die lateinische Version der Bildlegende angelegten internationalen Verkauf des Blattes.[51] Gleichzeitig konnte die subtile Form konfessioneller Aneignung der *Tabula Cebetis* zeitgenössische Betrachtende dennoch in ihrer religiösen Gewissheit unterstützen, zu den Erwählten zu gehören: Indem sie den calvinistischen ‚Subtext' in Visschers Kupferstich erkannten, konnten sie ihren Fortschritt auf dem Weg zur Erkenntnis und der Erlösung unter Beweis stellen. Damit ist der Graphik neben der Möglichkeit eines kontinuierlichen Nachdenkens der Rezipient:innen über ihre Prädestination auch die Option einer beständigen Selbstvergewisserung eingeschrieben, welche die richtige Handhabung und Interpretation des Blattes gleichsam zum ästhetischen Zeugnis der eigenen Erlösung werden ließ.

Nicht zuletzt könnte die theologisch durchdachte Adaption des Kupferstiches nach Goltzius potenziell auch für Visscher selbst, der gläubiger Calvinist und Diakon der für ihre Orthodoxie bekannten Amsterdamer Nieuwe Kerk war,[52] zum künstlerischen Ausweis des rechten Glaubens des Verlegers sowie seiner Einsicht in die wahre Bildung avanciert sein. Die von Claes Jansz. Visscher vorgenommene Disziplinierung des Rezeptionsvorgangs der *Tabula Cebetis* fungiert somit als sinnstiftende Neuperspektivierung der Bildfindung, welche die Graphik nicht nur als Reflexionsraum über die vorbestimmte, aber im Leben unbekannte Prädestination konzipierte, sondern – wie abschließend ausgeführt werden soll – auch ein zentrales Element der künstlerischen Selbstinszenierung des Amsterdamer Verlegers darstellt.

50 Vgl. Po-Chia Hsia 2002, S. 5.

51 Zur Adressatenorientierung der Graphik von Visscher vgl. Schleier 1973, S. 49.

52 Vgl. Warren 2015, S. 215.

4. Zwischen Reproduktion und Neuschöpfung. Claes Jansz. Visscher als ‚Redakteur' der *Tabula Cebetis*

In ihrem 2005 erschienenen Beitrag zur künstlerischen Rezeption der *Tabula Cebetis* seit dem 15. Jahrhundert wies Barbara Hirsch darauf hin, dass die Bildfindungen nach der antiken Ekphrasis stets in einem produktiven Spannungsfeld von „Rekonstruktion" und „Neuschöpfung" agieren.[53] In diesem Sinne thematisieren sowohl der Kupferstich von Goltzius und Matham als auch dessen Neuauflage durch Visscher nicht nur ihr jeweiliges Verhältnis zur literarisch überlieferten, gemalten Vorlage, sondern auch den kreativen Anteil der mitwirkenden Künstler im Prozess der ‚Rückübersetzung' der *Tabula* in eine bildliche Form. Am deutlichsten manifestiert sich diese selbstreflexive Dimension in den Signaturinschriften, welche die Rolle der beteiligten Autoren explizit definieren. So werden in dem 1592 publizierten Kupferstich die Namen von Goltzius und Matham als *Inventor* und *Sculptor* im Kontext der Widmung an Pieter Cornelisz. Boom[54] links unten in einem Schriftfeld benannt (Abb. 16), während sich der Name des ebenfalls an dem kollaborativen Werk beteiligten Dichters Franco Estius rechts unten am Ende des Epigrammes findet. Innerhalb dieser beiden Texte erfolgt auch die Bezugnahme der in Haarlem verlegten *Tabula* auf die Ekphrasis des Kebes, die in der dritten Zeile der Dedikation (*Cebetis Tabulae*) und dem ersten Vers des Bildgedichtes (*monumenta Cebetis*) als jene dem Blatt zugrundeliegende „Erdichtungen des thebanischen Weisen"[55] (*Dircæi commenta Sophi*) angesprochen wird, die hier von „nicht unedler Hand gestochen"[56] (*Non vili cælata manu*) seien. Während Goltzius und Matham so als diejenigen in Erscheinung treten, die dem bislang nur in Textform vorliegenden Kunstwerk im Medium der Druckgraphik mittels ihrer Kunstfertigkeit eine (neue) bildliche Form verleihen, blendet Visschers *Tabula Cebetis* diese seiner Druckgraphik offensichtlich zugrundeliegende künstlerische ‚Zwischeninstanz' sprachlich aus.

In seiner Version wird Goltzius als *Inventor* nicht mehr genannt und die Bildfindung stattdessen prominent als Wiedergabe der ‚ursprünglichen', antiken Malerei ausgewiesen: Am oberen Rand des Blattes wird die Darstellung sowohl in griechischer als auch lateinischer Sprache explizit als Tafel des Kebes (*ΚΕΒΗΤΟΣ ΘΗΒΑΙΟΥ ΠΙΝΑΞ* / *CEBETIS THEBANI TABULA*) bezeichnet, als deren getreue Reproduktion sich der Kupfer-

53 Hirsch 2005b, S. 186.

54 Pieter Cornelisz. Boom wird in der Widmung als hochgebildeter Bürgermeister der Stadt Amsterdam, ein Freund und Geistesverwandter von Goltzius beschrieben. Auf seinen Namen spielt im Bild vermutlich auch das Motiv des Baumes an – niederländisch Boom –, dem die Kinderfiguren im Bildvordergrund entsteigen. Tristan Weddigen deutet dies als Rebus, durch welchen der Bürgermeister als Stammvater und Behüter der ‚Kinder Amsterdams' dargestellt werde. Siehe Weddigen 2002, S. 132.

55 Übersetzung zitiert nach Weddigen 2003, S. 127.

56 Vgl. die Übersetzungen in: Weddigen 2003, S. 105 u. 127.

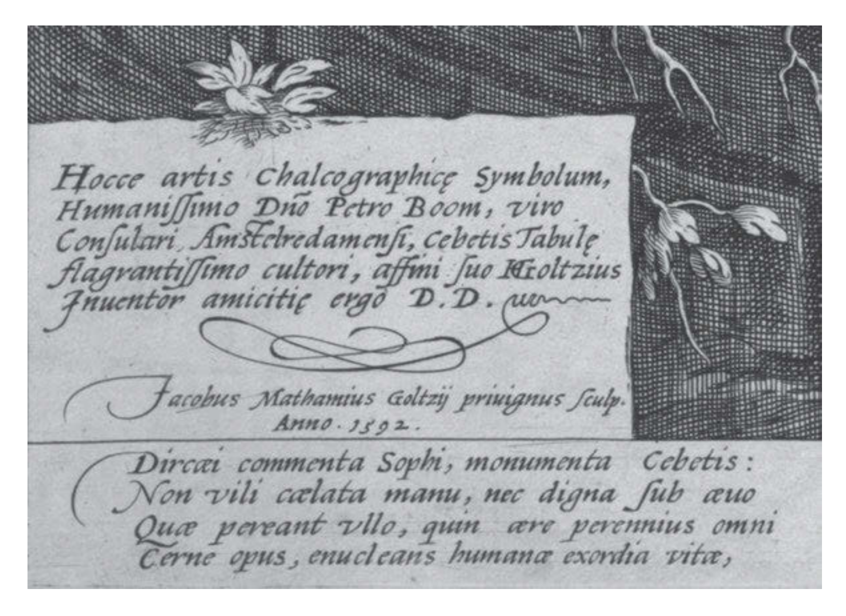


Abb. 16. Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Tabula Cebetis, 1592, Detail aus Abb. 2.

stich damit präsentiert.[57] Dass die druckgraphische Text-Bild-Kombination demnach auf Kebes von Theben als Urheber zurückgehe, betont zudem der Verlegervermerk Visschers (Abb. 17).[58] Dieser tritt an diejenige Stelle, an der zuvor Goltzius und Matham die mit ihren Namen verbundene Widmungsinschrift angebracht hatten, und vermerkt als einzigen (weiteren) Beteiligten an der Produktion der druckgraphischen *Tabula* Visscher selbst: *In usum studiosæ iuventutis Tabulam Cebetis in minorem hanc formam redegit et excudit N. I. Vißcher Anno 1640.*[59]

In diesem Kontext fallen in dem Verlegervermerk insbesondere die verwendeten Verben auf: In Bezug auf Visscher heißt es dort, dass er die *Tabula* sowohl verlegt

57 Vgl. auch den Beginn der Epigramme, welche die Darstellung mit der von Kebes beschriebenen Bildfindung in Verbindung bringen: *Acutissimus ille Philosophus Cebes pulcherrimam effinxit Tabulam totius vitæ humanæ descriptionem continentem.* (‚Jener überaus scharfsinnige Philosoph Kebes erschuf die wunderschöne Tafel, die einen Abriss des gesamten menschlichen Lebens enthält.') bzw. *De seer spits-sinnige Philosooph Cebes heeft gemaeckt een Tafel vant gantsche menschelick Leven.* (‚Der sehr scharfsinnige Philosoph Kebes hat eine Tafel des gesamten Lebens gemacht.')

58 Reinhart Schleier schlussfolgert aus der Existenz des Verlegervermerks, dass der Kupferstich als eigenständiges Werk aufgelegt und verkauft wurde. Vgl. Schleier 1973, S. 49.

59 ‚Für den Gebrauch der wissbegierigen Jugend hat die Tabula Cebetis in diese kleinere Form überführt und gedruckt N. I. Visscher im Jahr 1640.' Bei Visscher weisen die Initialen in der Signatur *N. I. Vißcher* auf die latinisierte Form seines Namens Nicolaus Joannis oder Nicolas Jans hin. Die verschiedenen Abwandlungen des Namens sind verzeichnet bei Waller 1974 [1938], S. 345.

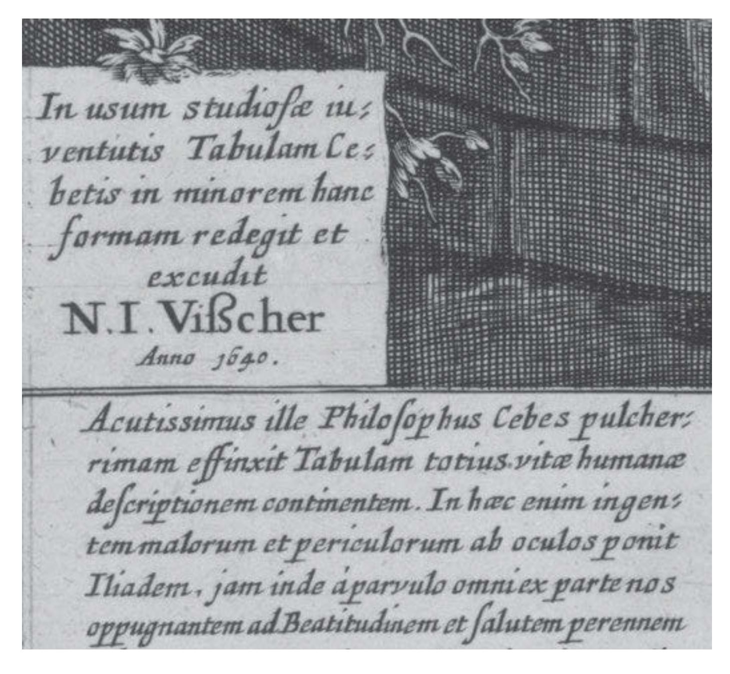


Abb. 17. Verlegt von Claes Jansz. Visscher: Tabula Cebetis, 1640, Detail aus Abb. 1.

(*excudit*) als auch redigiert (*redegit*) habe. Das Wort *excudere* stellt dabei einen gängigen Begriff für die publizistische Tätigkeit dar, wohingegen der Begriff *redigere* im Kontext von Kupferstichen seltener anzutreffen ist und zwischen verschiedenen Bedeutungen oszilliert.[60] Zum einen kann der Begriff gerade im Zusammenhang mit der inschriftlichen Gleichsetzung der Darstellung mit der antiken *Tabula Cebetis* ein ‚Wieder-Zurückbringen' des verlorenen Gemäldes bezeichnen. Zum anderen jedoch scheint sich gerade die Formulierung *in minorem hanc formam redigit* nicht gänzlich ironiefrei auf die zwar nicht explizit angesprochene, angesichts ihrer umfangreichen künstlerischen Rezeption jedoch den Zeitgenoss:innen vermutlich bekannte druckgraphische ‚Vorgängerversion' von Goltzius und Matham zu beziehen: Übersetzt mit ‚verkleinern' oder auch ‚beschrän-

60 Georges 1998 [1913/1918], s.v. *redigo* in Auszügen: redigo, ēgī, āctum, ere (red u ago), I) zurücktreiben, -jagen, wieder zurückbringen, A II) her- od. hinbringen, A) eig., eintreiben, einziehen, einliefern lassen od. einliefern, durch Verkauf lösen, als Erlös einziehen, B) übtr.: a) etw. in irgendeine Beschaffenheit, einen Zustand, eine Lage bringen, versetzen, verwandeln, zu etw. machen usw., α) in Ordnung bringen β) in die Reihe, in den Kanon der klassischen Schriftsteller aufnehmen, für mustergültig (klassisch) erklären γ) zur Ordnung-, in die Schranken weisen, b) etwas dem Umfange, der Zahl, dem Werte usw. nach herunterbringen, herabsetzen, verkleinern.

ken', rekurriert das Verb *redigere* auf die beachtliche Größe des Kupferstichs von 1592, den Visscher in seinem Format reduzierte und dadurch leichter handhabbar machte.[61] Darüber hinaus lässt sich die ‚Redaktion', welche die *forma* der in Haarlem verlegten *Tabula* neu fasst, im Zusammenhang mit der von Visscher am Beginn des Verlegervermerks ausgeführten Publikumsausrichtung als ordnender Eingriff in den Rezeptionsprozess verstehen. Der Amsterdamer Verleger modellierte damit nicht nur, wie oben beschrieben, die Auseinandersetzung mit der Bildfindung im Sinne eines ‚In-Ordnung-Bringens' – eine weitere mögliche Übersetzung von *redigere* –, sondern stellte seine Version der *Tabula*, die durch die Nummerierung etappenweise erschlossen werden soll, zugleich in die Tradition der narrativen Form der sich sukzessive entfaltenden Bildbeschreibung des Kebes.

Indem Visscher die modifizierte Fassung von Goltzius' und Mathams Bildfindung als im Medium der Druckgraphik gleichsam wiederhergestellte ‚ursprüngliche' *Tabula Cebetis* ausweist, entwickelt er ein diachrones System pluraler Autorschaft, in dem sich bildliche sowie textliche Invention und Re-Invention vielschichtig produktiv ergänzen und überlagern. Den Ausgangspunkt stellt hierbei die griechische Ekphrasis dar, welche das (imaginierte) visuelle Artefakt in eine sprachliche Form übersetzt und zugleich selbst zum „Stoff für Bilderfindungen"[62] wird, in denen das literarisierte Kunstwerk in ein Bild ‚rücktransformiert' wird. Aus dieser Perspektive lässt sich bereits die *Tabula Cebetis* nach Goltzius als eine Re-Invention der antiken Kebestafel bezeichnen, deren intermediale Konzeption gezielt den Transfer vom Text zum Bild reflektiert. Denn sowohl die Darstellung von Goltzius als auch das Epigramm von Estius zeichnen sich durch die kreative Aneignung der in der Ekphrasis beschriebenen Motive und deren moralischer Ausdeutung aus. Während Goltzius die räumliche Anordnung, Gestaltung im Detail und szenische Inbezugsetzung der in dem griechischen Text beschriebenen Figuren und Symbole auch in Anlehnung an die vorhergehende Bildtradition neu konzipierte, nimmt das Epigramm von Estius eine auf diesen konkreten Entwurf bezogene neue Ekphrasis vor, die hier an die Stelle des Ursprungstextes tritt.[63]

Vor diesem Hintergrund ließe sich dann die *Tabula Cebetis* von Claes Jansz. Visscher als abermals Bild und Text verbindende Re-Inventio nächster Ordnung verstehen, bei deren Konzeption der Verleger in mehrfacher Hinsicht als ‚Redakteur' fungierte. Visscher beansprucht dabei für sich eine Rolle als ordnende Instanz sowohl in Bezug auf die antike Vorlage als auch den Kupferstich von Goltzius und Matham; beide Vorbilder behauptet seine Neuauflage aus dem Jahr 1640 in einer visuellen Form zu verbinden. In

61 Zu den Adressat:innen von Visschers *Tabula* vgl. Schleier 1973, S. 49.

62 Rosenberg 2007, S. 274.

63 Die zwei einleitenden Strophen bilden nach Uta Schmidt-Clausen die Ausnahme. Ansonsten ordnet sie das Epigramm der Gattung der Ekphrasis zu. Vgl. Schmidt-Clausen 2018, S. 470.

diesem Sinne bietet sich als letzte mögliche Lesart für den polyvalenten Begriff *redigere*, mit dem Visscher hier offensichtlich bewusst spielt, eine Übersetzung als ‚für mustergültig erklären' oder ‚in den Kanon aufnehmen' an:[64] Erst der redaktionelle Eingriff in den von Goltzius entworfenen Kupferstich ermöglichte demnach jene ‚Korrektur', durch welche sich die Bildfindung des Haarlemer Künstlers mit der antiken *Tabula Cebetis* in Visschers Kupferstich gleichsam zu einer vorbildlichen Bildlösung überlagern ließ. Aus dieser Perspektive avanciert seine Re-Inventio von Goltzius' und Mathams „Sinnbild der Kupferstichkunst"[65] zum paradigmatischen Beispiel nicht nur für die kunstreflexive Dimension der kreativen Praxis der Neuauflage, sondern auch im wörtlichen Sinne des *redigere* für ihren geradezu kanonisierenden Anspruch im Umgang mit den jeweiligen Vorlagen.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

Braun 1954 = Braun, Edmund Wilhelm: Cebestafel, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 10 Bde., München 1937–2003, Bd. 3: Buchpult – Dill, München 1954, Sp. 383–390.

Georges 1998 [1913/1918] = Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet, 2 Bde., Darmstadt 1998 [unveränd. Nachdr. d. 8., verb. u. verm. Aufl. von Heinrich Georges 1913/1918].

Hirsch 2005a = Hirsch, Barbara: Personifikationen in der *Tabula Cebetis* und in der antiken Bildkunst, in: Rainer Hirsch-Luipold / Reinhard Feldmeier / Barbara Hirsch / Lutz Koch / Heinz-Günther Nesselrath (Hgg.): Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens, Darmstadt 2005 (Sapere 8), S. 164–182.

Hirsch 2005b = Hirsch, Barbara: Ins Bild gesetzt – Rezeption der *Tabula Cebetis* in der Kunst der Renaissance, in: Rainer Hirsch-Luipold / Reinhard Feldmeier / Barbara Hirsch / Lutz Koch / Heinz-Günther Nesselrath (Hgg.): Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens, Darmstadt 2005 (Sapere 8), S. 183–193.

Hirsch-Luipold 2005 = Hirsch-Luipold, Rainer: Einleitung, in: Rainer Hirsch-Luipold / Reinhard Feldmeier / Barbara Hirsch / Lutz Koch / Heinz-Günther Nesselrath (Hgg.): Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens, Darmstadt 2005 (Sapere 8), S. 11–66.

Hirsch-Luipold et al. 2005 = Hirsch-Luipold, Rainer / Feldmeier, Reinhard / Hirsch, Barbara / Koch, Lutz / Nesselrath, Heinz-Günther (Hgg.): Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens, Darmstadt 2005 (Sapere 8).

64 Vgl. Anm. 60.

65 Vgl. die oben zitierte Widmungs- und Signaturinschrift auf Goltzius' und Mathams Kupferstich: *artis chalcographicæ Symbolum*.

Kim 2013 = Kim, Minho: Die umstrittene Prädestinationslehre. Luther – Calvin – Barth, Neukirchen-Vluyn 2013.

Kranen / Krass 2021 = Kranen, Annette / Krass, Urte: Fünf Quadratmeter Lebensweisheit. Einführende Überlegungen zur Berner Kebes-Tafel im Kontext, in: Annette Kranen / Urte Krass / Nina Zimmer (Hgg.): Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Bern 2021, S. 11–24.

Kranen / Krass / Zimmer 2021 = Kranen, Annette / Krass, Urte / Zimmer, Nina (Hgg.): Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Bern 2021.

Krass 2021 = Krass, Urte: Fülle und Vergänglichkeit, Reichtum und Armut. Fortuna in der visuellen Kultur des Berner Barock, in: Annette Kranen / Krass, Urte / Nina Zimmer (Hgg.): Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Bern 2021, S. 47–69.

Kraus 1977 = Kraus, Georg: Vorherbestimmung: Traditionelle Prädestinationslehre im Licht gegenwärtiger Theologie, Freiburg i.Br. 1977.

Kroon 1991 = Kroon, Marij de: Martin Bucer und Johannes Calvin. Reformatorische Perspektiven. Einleitung und Texte, Göttingen 1991.

Müller 1997 = Müller, Jürgen: ‚Pieter der Drollige' oder der Mythos vom Bauern-Bruegel, in: Klaus Ertz (Hg.): Pieter Breughel der Jüngere, Jan Brueghel der Ältere. Flämische Malerei um 1600. Tradition und Fortschritt. Katalog zur Ausstellung in der Kulturstiftung Ruhr Villa Hügel Essen, im Kunsthistorischen Museum Wien und im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Lingen 1997, S. 42–53.

Murdock 2004 = Murdock, Graeme: Beyond Calvin. The Intellectual, Political and Cultural World of Europe's Reformed Churches, c. 1540–1620, Basingstoke 2004 (European History in Perspective).

Pangritz 2009 = Pangritz, Andreas: Zur Prädestinationslehre bei Johannes Calvin, Karl Barth und darüber hinaus, leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags auf dem Emeriti-Konvent des Kirchenkreis Koblenz am 22. September 2009 in der Superintendentur, Koblenz 2009, URL: https://www.jalb.de/daten/File/Upload/doc-7664-1.pdf (letzter Zugriff: 18. Februar 2022).

Pfisterer 2021 = Pfisterer, Ulrich: Europa 1507. Bildkonzepte und Wahrnehmungsweisen der Tabula Cebetis, in: Annette Kranen / Urte Krass / Nina Zimmer (Hgg.): Der Weg zum Glück. Die Berner Kebes-Tafel und die Bilderwelten des Barock. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Bern 2021, S. 25–43.

Po-Chia Hsia 2002 = Po-Chia Hsia, Ronnie: Introduction, in: Ronnie Po-Chia Hsia / Henk van Nierop (Hgg.): Calvinism and Religious Toleration in the Dutch Golden Age, Cambridge 2002, S. 1–7.

Rosenberg 2007 = Rosenberg, Raphael: Inwiefern Ekphrasis keine Bildbeschreibung ist. Zur Geschichte eines missbrauchten Begriffs, in: Joachim Knape / Elisabeth Grüner (Hgg.): Bildrhetorik. Zweites Tübinger Rhetorikgespräch am 4. und 5. Oktober 2002, Baden-Baden 2007 (Saecula spiritalia 45), S. 271–282.

Rouwendal 2013 = Rouwendal, Pieter: The Doctrine of Predestination in Reformed Orthodoxy, in: Herman J. Selderhuis (Hg.): A Companion to Reformed Orthodoxy, Leiden / Boston 2013 (Brill's Companions to the Christian Tradition 40), S. 553–590.

Schleier 1973 = Schleier, Reinhart: Tabula Cebetis oder ‚Spiegel des Menschlichen Lebens, darin Tugent und untugent abgemalet ist'. Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1973.

Schmidt-Clausen 2018 = Schmidt-Clausen, Uta: Das Menschenleben in neun Strophen, Franco Estius' Gedicht auf dem Kupferstich Tabula Cebetis von Hendrick Goltzius (1592), in: Neulateinisches Jahrbuch / Journal of Neo-Latin Language and Literature 20 (2018), S. 445–485.

Sider 1990 = Sider, Sandra: „Interwoven with Poems and Picture." A Protoemblematic Latin Translation of the *Tabula Cebetis*, in: Bernard F. Scholz (Hg.): The European Emblem. Selected Papers from the Glagow Conference, 11–14 August, 1987, Leiden 1990 (Symbola et Emblemata 2), S. 1–18.

Wagner 2012 = Wagner, Andreas: Der Dekalog in Calvins Ethik, in: Martin Sallmann / Moisés Mayordomo / Hans Rudolf Lavater (Hgg.): Johannes Calvin 1509–2009. Würdigung aus Berner Perspektive, Zürich 2012, S. 171–182.

Waller 1974 [1938] = Waller, François Gérard: Biographisch woordenboek van Noord Nederlandsche graveurs, Gravenhage 1938 [unveränderter Nachdruck Amsterdam 1974].

Warren 2015 = Warren, Maureen: A Shameful Spectacle. Claes Jansz. Visscher's 1623 News Prints of Executed Dutch „Arminians", in: John R. Decker / Mitzi Kirkland-Ives (Hgg.): Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300–1650, Farnham 2015 (Visual Culture in Early Modernity 42), S. 207–230.

Weddigen 2002 = Weddigen, Tristan: Die Tabula Cebetis und Hendrick Goltzius' Italienreise, in: Ralf Beil (Hg.): Zeitmaschine oder: Das Museum in Bewegung, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Bern, Ostfildern-Ruit 2002, S. 131–145.

Weddigen 2003 = Weddigen, Tristan: Italienreise als Tugendweg. Hendrick Goltzius' Tabula Cebetis, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 54 (2003), S. 90–139.

Weststeijn 2015 = Weststeijn Thijs: Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677), Leiden / Boston 2015 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History 12).

Widerkehr 2007a = Widerkehr, Léna: Jacob Matham. Pt. 1, hg. von Huigen Leeflang, Rotterdam 2007 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts).

Widerkehr 2007b = Widerkehr, Léna: Jacob Matham. Pt. 2, hg. von Huigen Leeflang, Rotterdam 2007 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts).

Zimmermann 1989 = Zimmermann, Reinhard: Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form, Wiesbaden 1989.

Gitta Bertram

Pet. Paul. Rubenius invenit: Peter Paul Rubens' Titelblattgestaltungen für Neuauflagen von Büchern

Abstract

Throughout his life, Peter Paul Rubens invented 48 title pages for books. The good archival situation allows a close study of the design process for these works and the close collaboration with the publisher Balthasar Moretus. The moment of re-inventio can be studied especially in those title pages which Moretus ordered from Rubens for new editions of influential books. Rubens can be observed to use the original idea of a book's previous title page and to add new layers of meaning by increasing the compositional complexity of the image, by using scholarly symbols and personifications, and by including movement and interaction between personifications. Through taking up title pages of previous editions and reinventing them, he acknowledges their tradition and their contemporary relevance, both political and social. These books often were printed with a large print run and were distributed across continents. Thus, Rubens's reinventions and his specific aesthetic were disseminated into the known world and influenced title pages and frontispieces for the next centuries.

Keywords

Peter Paul Rubens, Illustrated Title Pages, Design Process, Book History

Peter Paul Rubens (1577–1640) interessierte sich für Bücher: Seine Bibliothek war mit 500 Bänden außerordentlich umfangreich, was eher den Gewohnheiten eines Edelmannes als denen eines Künstlers gleichkam.[1] Sein Interesse ging aber über das Kaufen, Lesen und Besitzen von Büchern hinaus. Über dreißig Jahre hinweg beteiligte sich Peter Paul Rubens auch an der Produktion von Büchern, sei es durch die Gestaltung von Illustrationen, der Druckermarken der Verlage und Druckwerkstätten oder der Titelblätter.[2] Im Folgenden wird in diesem Kontext eine besondere Werkgruppe fokussiert: die Neuauflagen von Büchern, für welche der Verleger oder Autor Rubens mit der Anfertigung

* Ich danke Cäcilia Henrichs für die genaue Durchsicht meines Manuskripts.

1 Rubens' Bibliothek wurde von Prosper Arents rekonstruiert: Arents / Baudouin / Thijs 2001; Bertram 2018a, S. 87.

2 Eine vollständige Übersicht zu den illustratorischen Unternehmungen findet sich in Bertram / Büttner 2018.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-005

eines neuen Titelblattes beauftragte.[3] Der größte Auftraggeber für Rubens war sicherlich die damals schon weltbekannte Offizin Plantin-Moretus, deren Leiter Balthasar Moretus dafür bekannt war, viel Wert auf die Ausstattung der Bücher zu legen.[4] Eine hervorragende Archivlage erlaubt eine umfassendere Untersuchung der Zusammenarbeit zwischen Verleger, Künstler und Autoren, als es sonst möglich ist.[5] Die Rolle der Verleger in diesem kollaborativen Prozess darf nicht unterschätzt werden, denn sie bezahlten sowohl Designer als auch Kupferstecher und trugen die Kosten für die Ausstattung.

Illustrierte Titelblätter erlauben es ihren Gestaltern, komplexe Sachverhalte u.a. durch Symbole, Personifikationen und Allegorien darzustellen, was idealerweise durch die Komposition des Blattes, also durch die Beziehungen der Elemente untereinander, unterstützt wird.[6] Im besten Fall (er)kennen die Betrachter:innen die einzelnen Elemente und die Entschlüsselung des Bildes wird mit der Lektüre des Buches für sie zum visuellen und intellektuellen Vergnügen. An das illustrierte Titelblatt werden dabei einige Ansprüche gestellt: Es soll nicht nur die Leser:innen ‚amüsieren', die Käufer:innen anlocken, das Buch adäquat ‚dekorieren' und den Inhalt ankündigen. Unter Umständen soll es auch den Autor oder die Autorin und seine / ihre Kunst ehren.[7] Für den jesuitischen Dichter Bauhusius ging diese Erwartung an das Titelbild noch weiter, wie er in einem Brief an Balthasar Moretus ausführt:

> Am Anfang meines Buches, mein lieber Moretus, würden viele Leute gerne einen Kupferstich sehen. […] Er amüsiert den Leser wunderbar, er spricht den Käufer an, er dekoriert das Buch und er fügt nicht viel dem Preis hinzu. […] Herr Rubens mit seiner göttlichen Gabe wird etwas erfinden, das meiner Dichtkunst, dem Orden, dem ich angehöre, und meinem Glauben gerecht werden wird.[8]

Grundsätzlich hatte ein Verleger mehrere Optionen, um eine neue Auflage mit einem Titelblatt zu versehen. Viele Verleger:innen benutzten Rahmen, die um den Textblock mit dem Titel gedruckt wurden und aus sehr einfachen Bordüren oder sehr komplexen Bildern bestehen konnten. Sie wurden für viele unterschiedliche Bücher benutzt – häufig, ohne an die Inhalte der jeweiligen Werke angepasst zu sein. Diese Methode hatte vor allem im Holzschnitt Vorteile und wurde im 16. Jahrhundert von einigen Druckern

3 In diesem Aufsatz werde ich nur über die Neuauflagen sprechen, deren Titelblätter explizit neu sind und nicht über die zahlreichen Neuauflagen der gleichen Titelblätter, die es natürlich auch gab.

4 Für einen Überblick über die Buchillustration unter Christopher Plantin und der Familie Moretus s. Bowen / Imhof 2008 für das 16. Jahrhundert und Nave 1997 für die folgenden Jahre.

5 Bertram 2018a, S. 4.

6 Für eine kurze Zusammenfassung der Geschichte von Titelblättern siehe Bertram 2021.

7 Für eine umfassende Arbeit zu den Funktionen von Titelblättern s. Frese 1986.

8 Bauhusius an Moretus, 1. August 1617, in: Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 366.

und Verlegern genutzt.[9] Der Hochdruck erlaubte es nicht nur, sehr viele Abzüge, sondern auch den Druckstock zusammen mit den Lettern zu drucken. Das gab dem Drucker maximale Flexibilität im Arbeitsprozess und senkte die Kosten für einen Rahmen, der so für viele Ausgaben benutzt werden konnte, erheblich.

Mit der zunehmenden Verwendung des Kupferstichs im Buchdruck gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde dieses Vorgehen immer seltener, da es sich etabliert hatte, dass der Titel des Werkes bereits in die Platte gestochen wurde.[10] Bei einer Titelinschrift aus Lettern musste das Blatt zweimal in die Hand genommen werden, da die Lettern im Hochdruckverfahren gedruckt wurden, während der Kupferstich eine Tiefdruckpresse erforderte. Mit dem Übergang zum Kupferstich als präferiertes Verfahren musste für neue Auflagen somit entweder die Platte überarbeitet oder eine neue Platte gestochen werden. Die einfachste und günstigste Version war natürlich, das Datum, die Nummer der Edition und gegebenenfalls den Ort und Verlag zu polieren und neu stechen zu lassen. Verleger:innen kauften oft für neue Ausgaben ihren Kolleg:innen die alten Platten ab, wenn sie das Werk nicht selbst schon herausgegeben hatten, um sie für neue Auflagen zu benutzen.

Nicht immer aber waren die Kosten für die Verleger:innen ausschlaggebend. Persönliche Beziehungen zu den Autor:innen oder den Würdenträger:innen, die als finanzielle oder ideelle Schirmherren fungierten, konnten ebenso entscheidend sein wie die Qualität des Stichs. Balthasar Moretus war ein Verleger, der kompromisslos neue Platten stechen ließ, wenn ihm die Qualität der alten Platte nicht genügte. Im Jahr 1616 zum Beispiel willigte er ein, die *Annales Sacri* des Mailänder Theologen Agostino Torniello neu aufzulegen. Am 27. Oktober 1616 schrieb er an Torniello, dass das Titelblatt und die Illustrationen von keinem sehr kompetenten Künstler gestochen worden seien, vor allem die Schrift sei nicht gut. Einige Illustrationen könne man sicher an das Format der neuen Auflage anpassen und er würde sehen, welche das wären und welche völlig neu gestochen werden müssten. Zu Letzteren zählte er mit Sicherheit das Titelblatt.[11] Moretus wählte in diesem Fall die ‚teurere Variante' und ließ eine neue Platte stechen.

9 Bspw. von Johann Froben, Basel, und Sigmund Feyerabend, Frankfurt.

10 Für einen kurzen Abriss über die Entwicklung von Titelblättern und Frontispizen s. den Aufsatz der Autorin in Bertram / Büttner / Zittel 2021.

11 *At laminae, vt satis tutae sunt, ita nec a perito artifice incisae; qui in litteris potissimum sculpendis a decore longius abiuit. Sed et imagines quaedam, libri formae decentius aptari potuissent. Itaque dispiciam quae emendari commode possint et quae omnino nouae parare debeant; in quarum numero tituli maximè imaginem pono.* („But the plates, although they are safe enough, have not been engraved by a capable artist; particularly in the engraving of the letters he has not shown good taste. Nevertheless, some images could decently be adapted to the format of the book. Therefore, I shall see which plates can easily be improved and which ones will have to be made completely new; among the latter I certainly count the illustration of the title.") Moretus an Tornielli, 27. Oktober 1616, Übersetzung in: Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 421.

Er ließ das Titelblatt aber nicht nur von seinem Kupferstecher im neuen Format nachstechen, sondern beauftragte Rubens, ein völlig neues Titelblatt zu entwerfen.

Es war durchaus üblich, Titelblätter im alten Design neu stechen zu lassen. Manche Werke hatten sogar Titelblätter, die für alle Bände und alle weiteren Auflagen benutzt und damit so oft benötigt wurden, dass sich ein ähnlicher Umgang wie mit den Holzschnitten entwickelte. Die zwölfbändige Kirchengeschichte von Caesar Baronius, um ein Beispiel zu nennen, erfuhr über das gesamte 17. Jahrhundert mehrere Editionen durch verschiedene Verleger in ganz Europa und der Großteil von ihnen benutzte eine Kopie des Titelblattes der ersten römischen Ausgabe;[12] so auch einer der wichtigsten Verleger für die *Annales ecclesiastici*, die Antwerpener *Officina Plantiniana*. Die Bände oder zumindest die Titelblätter der drei Editionen von Baronius' zwölfbändigem Werk wurden in der plantijnschen Offizin jeweils mit einer Auflagenstärke zwischen 950 und 1050 gedruckt.[13] Dieses spezifische Titelblatt wurde damit zu einem wiedererkennbaren Markenzeichen der Publikationen und wurde für die nächsten Editionen bei Plantin-Moretus, wie auch für Editionen anderer Drucker, immer wieder kopiert. Es wurde von 1589 bis 1670 von vier verschiedenen Platten gedruckt, wobei die letzten beiden ein austauschbares Mittelstück aufwiesen, so dass (wie bei den Druckstöcken aus Holz) der Text verändert werden konnte, ohne die gesamte Platte austauschen oder verändern zu müssen. Mit dieser letzten Platte hatte die mit Moretus eng zusammenarbeitende Werkstatt Galle den massenhaften Druck von einer Platte perfektioniert: Sie wurde insgesamt vier Mal nachgearbeitet und von den verschiedenen Zuständen wurden jeweils zwischen 1.900 und 6.425 Drucke abgezogen. Insgesamt wurden 18.257 Abzüge von ein und derselben, nachgearbeiteten Platte angefertigt. Dadurch sparte der Verleger zwischen 50% und 70% gegenüber einer neu gestochenen Platte, mehr noch, wenn man den Wert des Kupfers miteinrechnet.[14]

Vor dem Hintergrund der oben genannten verlegerischen Optionen musste der Schritt, ein neues Titelblatt von Rubens zu bestellen, vom Verleger wohl überdacht gewesen sein. Von Rubens wurden Entwürfe für insgesamt 13 Neuauflagen bestellt, von denen schon wenige Beispiele sehr eindrücklich zeigen, wie Rubens mit neuen Auflagen umgeht und warum Moretus für seine Neuauflagen Rubens engagiert (Tabelle 1, S. 159).[15]

12 Ceasar Baronius: Annales Ecclesiastici, Bd. 1, Rom: Typographia Vaticana, 1588. Dieses Titelblatt wird in Rom (2. Edition ab 1593), Antwerpen (1. Edition ab 1589, 2. ab 1596–1597, 3. ab 1610), Mainz, Köln, Venedig und Paris in dieser oder sehr ähnlicher Form gedruckt.

13 Bowen 2005, S. 278, Tab. 2.

14 Bowen 2005, S. 276. Das Nachstechen kostete bei Galle zwischen 8 und 30 Gulden, meist 25 Gulden. Ein neues Titelblatt in Folio hätte um die 100 Gulden gekostet (20 Gulden für Rubens' Design, 75 Gulden für das Stechen, und 6 Gulden für die Kupferplatte). Für eine Betrachtung der Preise s. Bertram 2018a, S. 58.

15 Ausgeklammert sind Bibel und Breviar: Liturgische Bücher und die Bibel wurden in Europa in so vielen und hohen, meist illustrierten, Auflagen gedruckt, dass sie als eigene Titelblattgenres gelten

1. Bosio – *Crux triumphans*

Zusammen mit einem Brief des Autors sowie den in der italienischen Ausgabe benutzten Holzschnitten und Kupferstichen kam das von Giacomo Bosio fertiggestellte lateinische Manuskript seiner Abhandlung über das Kreuz Anfang 1615 in Antwerpen an.[16] Die erste, italienische Ausgabe war 1610 in Rom erschienen.[17] In der Empfangsbestätigung deutete Balthasar Moretus schon an, dass das Titelblatt nicht zum anderen Format seiner Edition passe und ein neuer Kupferstich besorgt werden müsse.[18] Im Dezember dann kündigte er den Druck an, für den er schon das Papier besorgt und ein neues Titelblatt, „ein neues Frontispiz, wie sie es nennen“, bestellt habe, damit es besser zum neuen Format passe.[19] Für Moretus kam also nicht in Frage, wie es andere Verleger:innen oder Buchbinder:innen durchaus praktizierten, ein größeres Titelblatt in den kleineren Buchblock einzubinden und den überstehenden Rand unten und an der Seite einfach zu falten.

Schon dieses erste Beispiel des 1620 publizierten Werkes zeigt auch Rubens' Umgang mit älteren Titelblättern.[20] Zentrale Figuren und Allegorien nahm er auf, fokussierte aber seine Gestaltung auf diese wenigen Figuren (Abb. 1): Während das römische Titelblatt noch eine Vielzahl an Figuren zeigt – neben der Madonna mit Kind, die hll. Gregorius und Augustin, die Personifikationen der *Fides* und der *Religio* mit Assistenzfiguren, neun Putti und weitere Ornamente –, konzentriert sich Rubens' Entwurf auf die Figur Christi und die beiden oben genannten Personifikationen. Während im italienischen Blatt die Architektur durch das Ornament fast nicht mehr sichtbar ist, außer an jenen Stellen, an denen sie zur Trägerin von Inschriften wird, ist sie in Rubens' Blatt mit ihren Verweisen auf die Antike gleichsam strukturgebend und bedeutungstragend. Ähnlich wie die Figur der *Roma* auf dem Titelblatt zu Jacques de Bies *Nomismata imperatorum Romanorum* (1617) ist Christus auf einem mit Girlanden geschmückten Rundsockel präsentiert, der in der Forschung häufig mit einem römischen Grabaltar in Verbindung ge-

können. Ebenfalls ausgeklammert sind die poetischen Werke, die woanders behandelt wurden, s. Bertram 2018b.

16 Bosio hatte es am 25. Oktober abgeschickt und sein Empfang wurde im März 1615 von Moretus bestätigt. Bosio an Moretus am 25. Oktober 1614 und Moretus an Bosio am 6. März 1615, in: Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 368f.

17 Bosio, Giacomo: La trionfante e gloriosa Croce, Rom 1610, URL: https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb10939066&pimage=5&v=100&nav=&l=de (letzter Zugriff: 03. April 2022).

18 Judson / Velde 1977, S. 369.

19 Das italienische Folio hat eine Abmessung von 350 × 242 mm, das Papier, das Moretus benutzte, ließ einen Druck von 335 × 214 cm zu.

20 Bertram / Büttner 2018, Nr. 11.



Abb. 1. Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 328 × 210 mm, in: Giacomo Bosio: Crux triumphans, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1617, Archiv der Verfasserin.

bracht wird und den Triumph des Lebens über den Tod repräsentieren soll.[21] Die Anzahl der Symbole und Personifikationen sowie die Ornamentik ist bei Rubens stark reduziert und folgt einer Achsensymmetrie, während die Hintergrundarchitektur das Auge dazu einlädt, das Blatt in einer Kreisform abzutasten. Verschiedene Kreuzesformen verweisen auf den Inhalt des Werkes, in dem Bosio als Historiker des Johanniterordens das Kreuz Christi unter historischen, theologischen und linguistischen Aspekten untersucht. Für den aus den Kreuzzügen hervorgegangenen Orden war das Kreuz das wichtigste Symbol, das Rubens mittig unter dem Titel platziert. Im Vergleich zum Vorgängertitelblatt ist auch der Name des Verlegers prominenter in eine Vignette im Blatt integriert, sodass der Blick der Betrachter:innen immer wieder auch an den Verlegerdaten vorbeigeführt wird. Der Name der Offizin wird auf diesem Titelblatt mit annähernd gleich großen Kapitälchen wie der Name des Autors präsentiert. Die Reduktion der Ornamente und die Konzentration auf wenige aussagekräftige Symbole und Personifikationen sind typisch für Rubens' Titelblätter.

2. Lessius – *De iustita et iure*

Während bei Bosios Schrift die Formatgröße ein Argument dafür war, das Titelblatt zu erneuern, war es bei der Neuauflage der moraltheologischen Schrift *De Iustitia et Iure* des Jesuiten Leonardus Lessius der schlechte Zustand der Platte, die ohne erhebliche Qualitätsverluste nicht mehr gedruckt werden konnte. Im Juli 1617 unterrichtete Moretus den Autor von seiner Entscheidung, dessen Kommentar zur *Secunda secundae* der *Summa theologiae* von Thomas von Aquin ein neues Frontispiz zu geben, woraufhin ihm Lessius in einem Brief im Oktober schlicht antwortete, das neue Titelblatt sei voller Eleganz und Erfindungsgabe.[22] In den Entscheidungsprozess war der Autor nicht einbezogen worden.

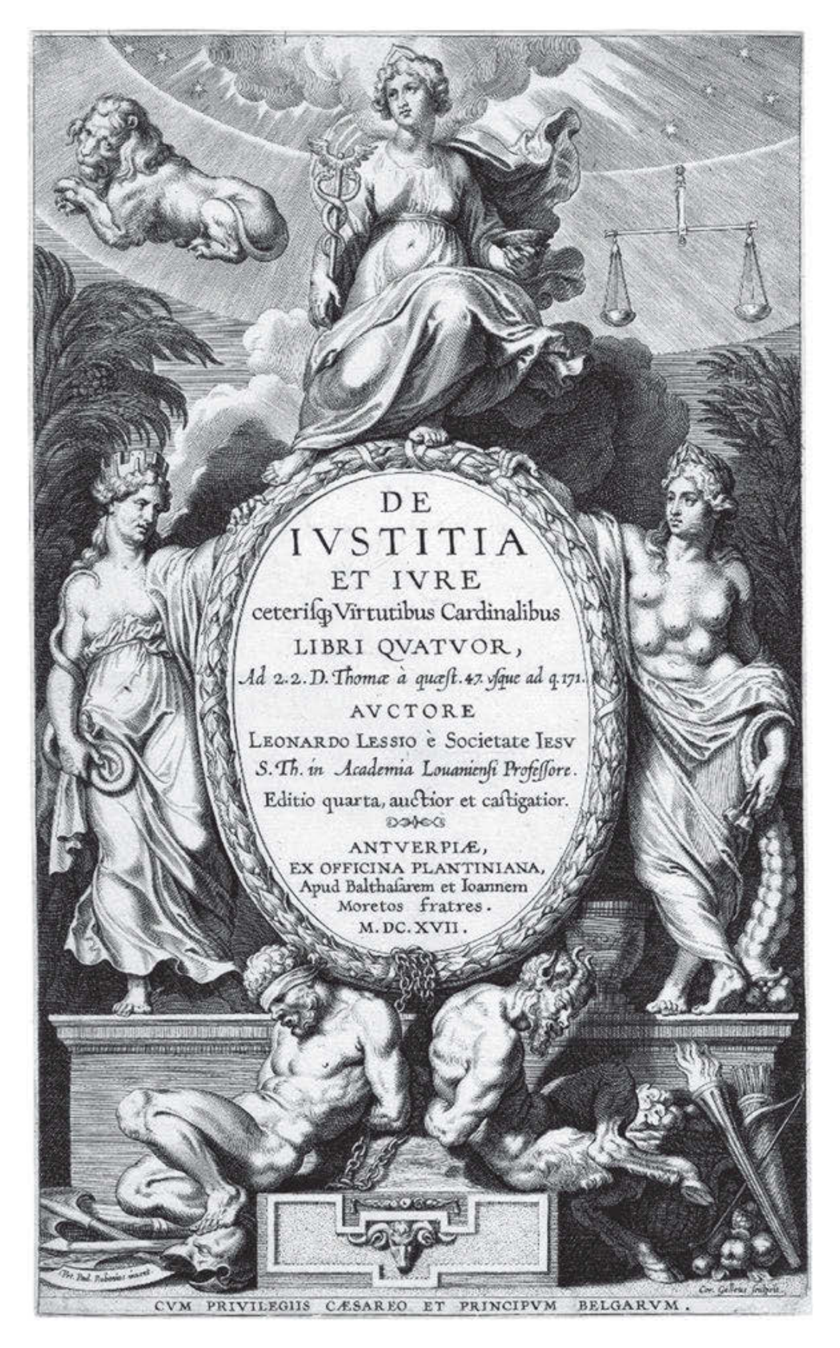
Auch für dieses Blatt löste sich Rubens von einer inzwischen schon tradierten Art, Titelblätter gestalterisch aufzubauen und zu strukturieren (Abb. 2).[23] Im Laufe des 16. Jahrhunderts hatte sich eine architektonische Grundstruktur etabliert, die ihr Vokabular aus Portalen, Altar- oder Epitaphaufbauten und Architekturtraktaten bezog.[24] Durch diesen Aufbau werden derart gestaltete Titelblätter in neun Teile gegliedert, deren zentraler, größter Teil den Titel trägt. Meist wird dieser Bereich flankiert von

21 S.a. Bertram / Büttner 2018, Nr. 41, Titelblatt zu François Tristan: La peinture de la Serenissime Princesse, Antwerpen 1634; zum Grabaltar s. Judson / Velde, Bd. 1, S. 179 oder Deborah-Irene Coy, in: Held 1977, S. 73.

22 *Frontispicium nouum placet, vtpote plenum Elegantiae et Ingenij*. Lessius an Moretus, 12. Oktober 1617, in: Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 405.

23 Bertram / Büttner 2018, Nr. 12.

24 Judson / Velde 1977, S. 41f.



DE
IVSTITIA
ET IVRE
ceterisq; Virtutibus Cardinalibus
LIBRI QVATVOR,
Ad 2.2. D. Thomæ à quæst. 47. vsque ad q. 171.
AVCTORE
LEONARDO LESSIO è Societate IESV
S. Th. in Academia Louaniensi Professore.
Editio quarta, auctior et castigatior.
ANTVERPIÆ,
EX OFFICINA PLANTINIANA,
Apud Balthasarem et Ioannem
Moretos fratres.
M. DC. XVII.
CVM PRIVILEGIIS CÆSAREO ET PRINCIPVM BELGARVM.

Abb. 2. Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 327 × 198 mm, in: Leonardus Lessius: De Iustitia et iure, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1617, Archiv der Verfasserin.

zwei Personifikationen oder Heiligenfiguren. Im Sockel und im Kranzbereich können weitere Bilder, Symbole oder Figuren abgebildet sein, die mehr oder weniger mit der Architektur ‚verschmelzen' können. Oft ist der Drucker im Sockelbereich genannt und die Ordenszugehörigkeit oder das Wappen des Mäzens zentral ganz oben angegeben. Das alte Titelblatt für die ersten drei oder gar vier Ausgaben von Lessius' bedeutendem Werk *De iustitia et iure* folgte genau diesem ‚Rezept' der Titelblattgestaltung.[25] Das Blatt stellte die vier Kardinaltugenden dar: *Prudentia* und *Iustitia* flankieren den Titel, während *Temperantia* und *Fortitudo* Peter und Paul beistehen, die neben den Säulen der Kirche sitzen und ihrerseits das Zeichen der Jesuiten über dem Wappen Alberts von Österreich einrahmen.

Moretus hatte das Titelblatt zunächst von Johannes Maes aus Leuven übernommen, der die Erstausgabe besorgt hatte, und es dann für die folgenden, immer wieder überarbeiteten Editionen weiter drucken lassen. Es wurde schon zu Lessius' Lebzeiten zahlreich in mehr oder auch weniger autorisierten Versionen gedruckt.[26] Auch wenn Moretus selbst angibt, sein Grund für die Beauftragung eines neuen Titelblattes sei der irreparable Schaden an der alten Platte, so hätte er doch das Motiv genauso gut nachstechen und kopieren lassen können. Mit der neuen Platte konnte er sich als Verleger aber von den anderen Druckern abheben, die in der Zwischenzeit Lessius' Buch nachgedruckt hatten, unter anderem in Mailand, Paris und Lyon.[27]

Es ist anzunehmen, dass Rubens das alte Titelblatt gut kannte, denn sein Bruder Philipp hatte viele Werke dieses Gelehrten bei Moretus bestellt und es ist anzunehmen, dass er auch dieses zentrale Werk besaß.[28] In seiner Gestaltung öffnete Rubens die traditionelle Gliederung von Sockelzone, Hauptzone und Himmelszone. Seine neue Version für die vierte Ausgabe des Werkes spielt mit dem tradierten ‚Rezept', das er an anderer Stelle ebenfalls angewandt hatte.[29] In Lessius' Titelblatt verzichtete Rubens fast vollständig auf die architektonische Rahmung und auch mit den von ihm verwendeten Figuren wandte er sich dezidiert von dem alten Titelblatt ab. Das erste Titelblatt hatte die vier Kardinaltugenden in den Vordergrund gestellt und war damit konzeptionell auf die Struktur des Werkes eingegangen. Als Kommentar zu Thomas von Aquins *Summa* war Lessius' *De iustitie et iure* in vier Bücher unterteilt, welche die vier Kardinaltugenden thematisierten.

25 Es existieren Titelblätter beider Art für die vierte Ausgabe des Werkes.

26 Schon 1606 wurde in Paris eine nicht autorisierte Version gedruckt, deren Herausgeber sich im Vorwort entschuldigte. Bertram 2018a, S. 159f.

27 Bertram 2018a, S. 159f.

28 Arents / Baudouin / Thijs 2001, S. 137f.

29 Beispielsweise ist das erste Titelblatt zu Franciscus Aguilonius *Opticorum Libri Sex* (Antwerpen, Officina Plantiniana: 1613) in dieser Art aufgebaut.

Als zentrale Figur platzierte Rubens statt der Kardinaltugenden *Astraea* im Zentrum des Titelblattes, die als Personifikation vielfältig zu deuten ist. Am Scheitel des Medaillons sitzt sie als gerechte Jungfrau im Kreis der Sternzeichen zwischen dem Löwen sowie der Waage. Ihre Rückkehr wurde von Vergil mit der Rückkehr eines neuen Goldenen Zeitalters in Verbindung gebracht.[30] Sie wurde von Rubens mit zwei Attributen ausgestattet, die zunächst verwundern: dem *Caducaeus* und einer flachen Schale, einer *Patera*. Die beiden Attribute beinhalten vielfältige Bedeutungen, doch der Stab des Merkur wird vor allem mit Frieden und Handel in Verbindung gebracht, während die *Patera* Frömmigkeit und Gerechtigkeit symbolisiert.[31] Die zwei Personifikationen, die sich auf das Medaillon stützen, können als eine Darstellung der Weisen Regierung oder als *Lex civilis* auf der linken Seite interpretiert werden, während die vielbrüstige Figur rechts als *Natura* gelesen werden kann.

In Bezug auf Lessius' Werk können die drei Figuren sinngebend verstanden werden, denn der Autor unterscheidet in seiner Abhandlung zwischen Naturrecht und positivem Recht. *Ius naturale* bezeichnet die Grundannahme, dass die Normen menschlichen Zusammenlebens aus der Natur des Menschen zu begründen sind. Dagegen steht das positive Recht, das vom Menschen und von Gott erschaffen wird: Zu ihm zählt das göttliche Recht (Gottes Gesetz, aber auch das Neue Testament) und natürlich jegliche vom Menschen gegebene Rechtsprechung. Die Antagonisten dieser Gesetze und der im oberen Teil des Blattes dargestellten Zustände von Frieden, Wohlstand und Zivilisation bzw. Allgemeinwohl sieht man im Blatt unten gefesselt in klassischer Gefangenenpose sitzen: Unkontrollierte Affekte, versinnbildlicht durch den Satyr, der nicht nur lustvoll, sondern auch kriegerisch agiert, und die rohe Gewalt, die ihm im Rücken sitzt. Lessius' moraltheologische Abhandlung wird so in einen größeren Kontext eingebunden und ihre Sinnhaftigkeit oder auch Anwendbarkeit mithilfe des Titelblatts hervorgehoben.[32] Der Autor diskutiert in seinem Buch über die Tugenden neben Fragen der Nationalökonomie die Rechte und Pflichten eines jeden Einzelnen und führt viele zeitgenössische Beispiele für moralisches Handeln an, denn an der „Sittlichkeit mißt sich auch das öffentliche Wohl" [sic].[33] Mit diesem Titelblatt wandte Rubens sich inhaltlich von der ersten Ausgabe ab und nutzte eine grundsätzlich andere Ikonographie, um diese inhaltlichen Schwerpunkte der Schrift von Lessius besser aufzugreifen. Seine Ikonographie lässt sich problemlos auf Antwerpen beziehen, das in dieser Zeit auf bessere und friedvolle Zeiten hoffte. Moraltheologisch fundiertes Recht, eine gute Regierung und

30 *Iam redit et virgo, redeunt Saturnia regna.* Ekloge IV, 6. Für mehr Informationen s. Bertram 2018a, S. 162–164.

31 Für eine ausführlichere Diskussion der Ikonographie s. Bertram 2018a, S. 166.

32 Bertram 2018a, S. 159 (Kapitel 5.2.3) und Bertram / Büttner 2018, S. 73–75.

33 Schefold 1999, S. 7.

Handel sollten dieses ‚goldene Zeitalter' einläuten, aber ausgehend von tugendhaftem und sittlichem Verhalten eines jeden.

3. Heribert Rosweyde – *Vitae Patrum* und *'T Vaeders Boek*

Vitae Patrum, oder *Das Leben der Altväter*, ist eines der bedeutendsten hagiographischen Werke des Christentums und beinhaltet die Lebensbeschreibungen und Lehren der ersten Eremiten und Mönche; das zehnbändige Werk war im Mittelalter als Lehrbuch der Askese in fast jedem Kloster zu finden. Schon 1607 hatte der Jesuit Heribert Rosweyde den Plan gefasst, alle Heiligenlegenden in dieser Art zu sammeln und kritisch zu beleuchten. Im Jahr 1615 brachte die Officina Plantiniana die von Rosweyde kompilierte und kommentierte Ausgabe der *Vitae Patrum* heraus. Theodor Galle gestaltete dafür das Titelblatt (Abb. 3).[34] Der Verlag Verdussen publizierte dann 1617 die volkssprachliche Version mit einem Titelblatt von Rubens und 1628 wurde unter Aufsicht von Rubens eine neue lateinische Titelblattversion gestochen, obwohl die alte Platte nicht verbraucht gewesen sein konnte.

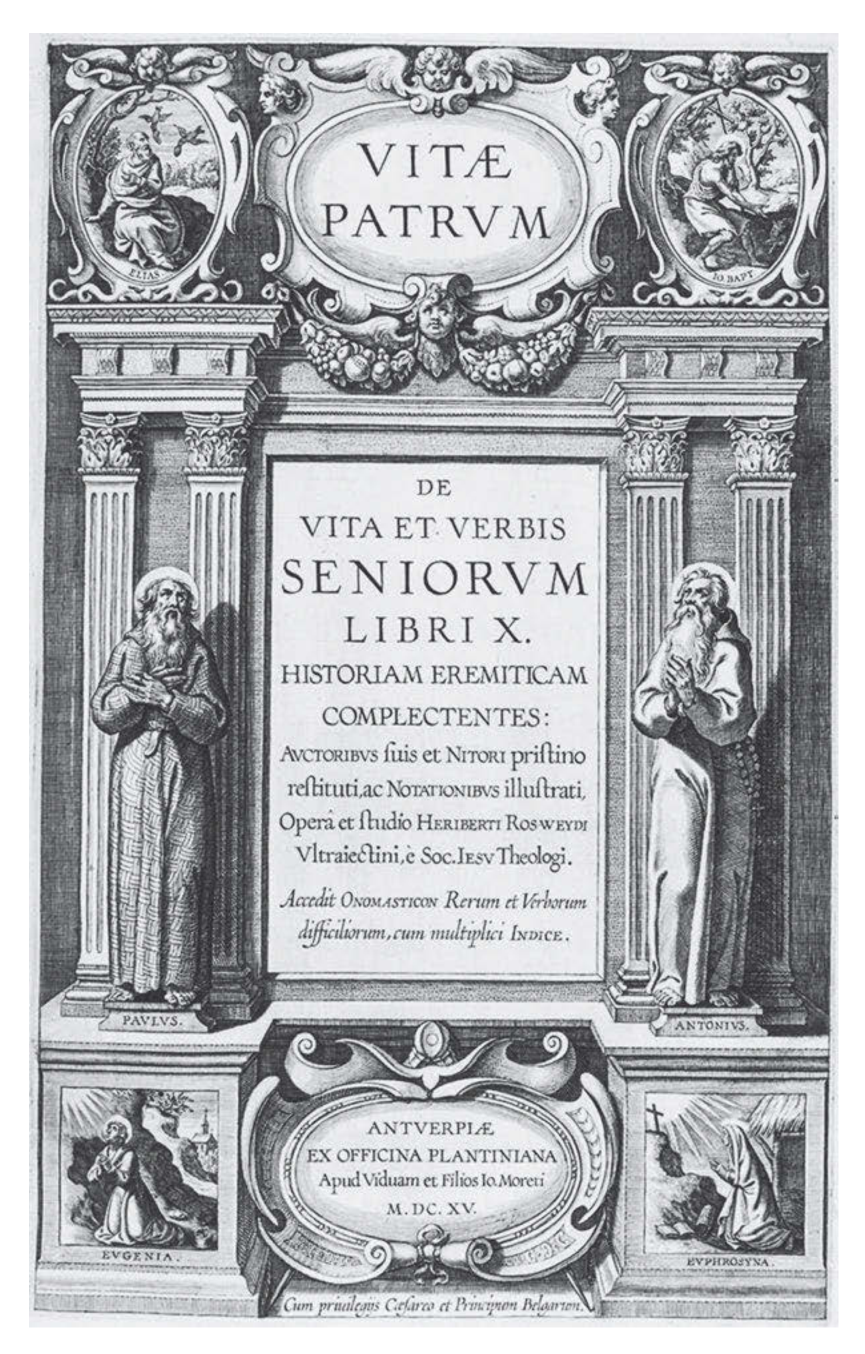
Es ist anzunehmen, dass das ältere Titelblatt durch die Werkstatt Galle nicht nur gestochen, sondern möglicherweise auch entworfen wurde.[35] Im Mittelteil wird wie üblich der Titel präsentiert, der durch einen Sockelaufbau getragen wird, darüber sind der Haupttitel *Vitae Patrum* und darunter die Verlegerangabe sowie das Erscheinungsjahr angegeben. Diese zentrale Mittelachse rahmend werden in der Sockelzone, der Säulenzone und in der Giebelzone jeweils zwei im Buch enthaltene Szenen beziehungsweise Figuren dargestellt: die hll. Eugenia und Euphrosyne, Paul von Theben und Antonius der Große im Mittelfeld, sowie Elias und Hieronymus. Für die niederländische Version des Verlages Verdussen benutzte Rubens weitgehend das gleiche Figurenpersonal (Abb. 4), er ersetzte aber die hl. Euphrosyne durch die hl. Paula, möglicherweise, da die volkssprachliche Ausgabe der Äbtissin von Mesen bei Ypres, Johanna de Bailliencourt, gewidmet war und Paula sich durch ihren asketischen Lebenswandel und die Gründung mehrerer monastischer Häuser hervortat.[36]

Rubens' neue Bildfindung zeichnet sich vor allem durch die vollkommen andere Architektur und den stärkeren Bezug der Figuren untereinander aus. Während im ersten Titelblatt von Galle die Figuren von Paulus von Theben als erster christlicher Eremit und Antonius dem Großen das Blatt dominieren und die anderen Eremiten und Eremitinnen

34 Judson / Velde 1977, S. 200 und Rooses / Ruelens 1972 [1907], Bd. 5, S. 113f.

35 Judson / Velde 1977, S. 246.

36 Es ist unklar, warum er das tat. Das zweite Buch der Eremitinnen beginnt mit der hl. Eugenia, einer Jungfrau und Märtyrerin, die sich als Mönch verkleidete, um einem Kloster beitreten zu können. Paula folgte dem hl. Hieronymus nach Palästina, wo sie u.a. ein Kloster gründete. Judson / Velde 1977, S. 199f.


VITÆ
PATRVM

ELIAS
IO. BAPT.

DE
VITA ET VERBIS
SENIORVM
LIBRI X.
HISTORIAM EREMITICAM
COMPLECTENTES:
AVCTORIBVS ſuis et NITORI priſtino
reſtituti, ac NOTATIONIBVS illuſtrati,
Operâ et ſtudio HERIBERTI ROSWEYDI
Vltraiectini, è Soc. IESV Theologi.
Accedit ONOMASTICON Rerum et Verborum
difficiliorum, cum multiplici INDICE.

PAVLVS.
ANTONIVS.

ANTVERPIÆ
EX OFFICINA PLANTINIANA
Apud Viduam et Filios Io. Moreti
M.DC.XV.

EVGENIA.
EVPHROSYNA.

Cum priuilegiis Cæſareo et Principum Belgarum.

Abb. 3. Theodoor Galle nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 314 × 200 mm, in: Heribert Rosweyde: Vitae Patrum, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1615, Archiv der Verfasserin.

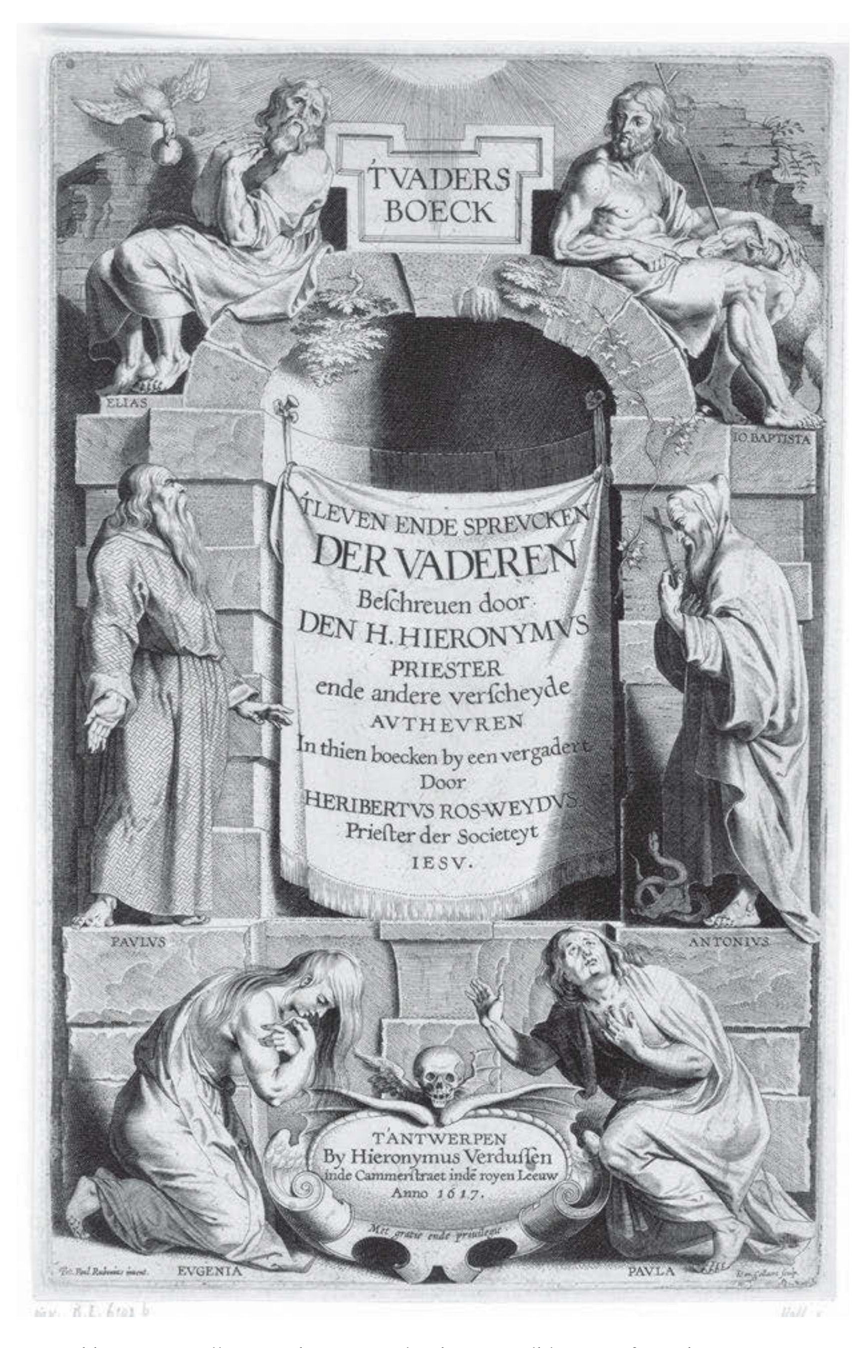


Abb. 4. Hans Collaert nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 320 × 200 mm, in: Heribert Rosweyde: ’T Vaders Boeck, Antwerpen: Hieronymus Verdussen, 1617, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. Nr. RP-P-BI-6102B.

in Vignetten szenisch dargestellt sind, befinden sich bei Rubens alle sechs Eremiten und Eremitinnen auf einer Bildebene und sind alle gleichermaßen lebendig und szenisch dargestellt.[37] Statt des reich verzierten, möglicherweise von Altararchitektur inspirierten Aufbaus mit Sockeln, korinthischen Säulen und von Rollwerk verzierten Vignetten, welche die Platte mit dem Titel umrahmen, stehen, sitzen oder knien die Heiligen nun auf, vor und unter einer rustizierten Nische und der Titel ist nun nicht mehr auf einer Platte graviert, sondern auf einem Tuch angebracht. Diese fast improvisiert wirkende Darstellung des Titels untermauert den Aspekt der Entsagung und Askese der frühen Eremit:innen. Im Gegensatz zu Galles Architektur, die das Buch und damit dessen Protagonisten aufwerten soll und daher den Heiligen etwas Zeitloses gibt, ist Rubens' architektonische Darstellung ein Hinweis auf die beschriebenen Lebensumstände der Eremit:innen und drückt durch das Ruinöse der Architektur das Alter der hagiographischen Darstellungen aus.

Durch die Gestik und die Blicke der Figuren wandert der Blick der Betrachter:innen über das Blatt, während die Gesten selbst sprechend sind: Es sind Gesten des Gebets, der Hingabe, der Demut, der Kontemplation, der Anbetung, wodurch die Figuren den Rezipient:innen Aspekte des Eremitendaseins demonstrieren, aber auch Anknüpfungspunkte zur Nachahmung und zur Meditation bieten. Sie ermöglichen es den Betrachter:innen, sich selbst zu den Heiligen in Bezug zu setzen.

Das dritte hier zu besprechende Titelblatt der *Vitae Patrum* wurde 1628 angefertigt und es scheint, als hätten sich für diese lateinische Neuausgabe sowohl Rosweyde selbst als auch Pater van Habbeck bei Abt Antoine de Winghe für ein neues Titelblatt eingesetzt (Abb. 5).[38] In einem Brief an Abt Antoine de Winghe brachte Moretus das neue Titelblatt zur Sprache und zeigte sich überrascht, dass das bisher benutzte Titelblatt bei ihnen allen auf solche Ablehnung gestoßen war. Überdies habe der Abt ansonsten bescheidenere Werke vorgezogen, sodass Moretus verwundert sei über seine Begeisterung für Rubens' himmlische Erfindungen. Für ihn war das alte Blatt angemessen, da dort die Inschrift besser zur Geltung käme, die über der Illustration stünde.[39] Moretus' Verwunderung hatte zur Grundlage, dass ein neues Titelblatt durchaus Mehrkosten bedeutete

37 Bertram / Büttner 2018, Nr. 16.

38 Bertram / Büttner 2018, Nr. 31.

39 *Memini commendantibus respondisse, mirari me, R.P.V. iam sublimibus Rubenij inuentionibus delectari, quae humiles aliorum praeferre olim consueuit: mihi vero veterem vel ideo probari, quod Operis Inscriptio Imaginis parergo merito praeponenda, in hoc illustrior appareat: prout in adiuncto his exemplo R.P.V. agnoscet.* („I remember having replied to those who recommended it that I was surprised that your Reverence, who used to prefer humble works by others, found pleasure in the sublime inventions of Rubens; to me the old one seemed appropriate because the inscription, which deserves to have preference over the subsidiary illustration, appeared to be dearer; this your Reverence will recognize in the enclosed example.") Moretus an Antoine de Winghe, 8. Dezember 1627, in: Judson / Velde 1977, S. 427, Nr. 153.

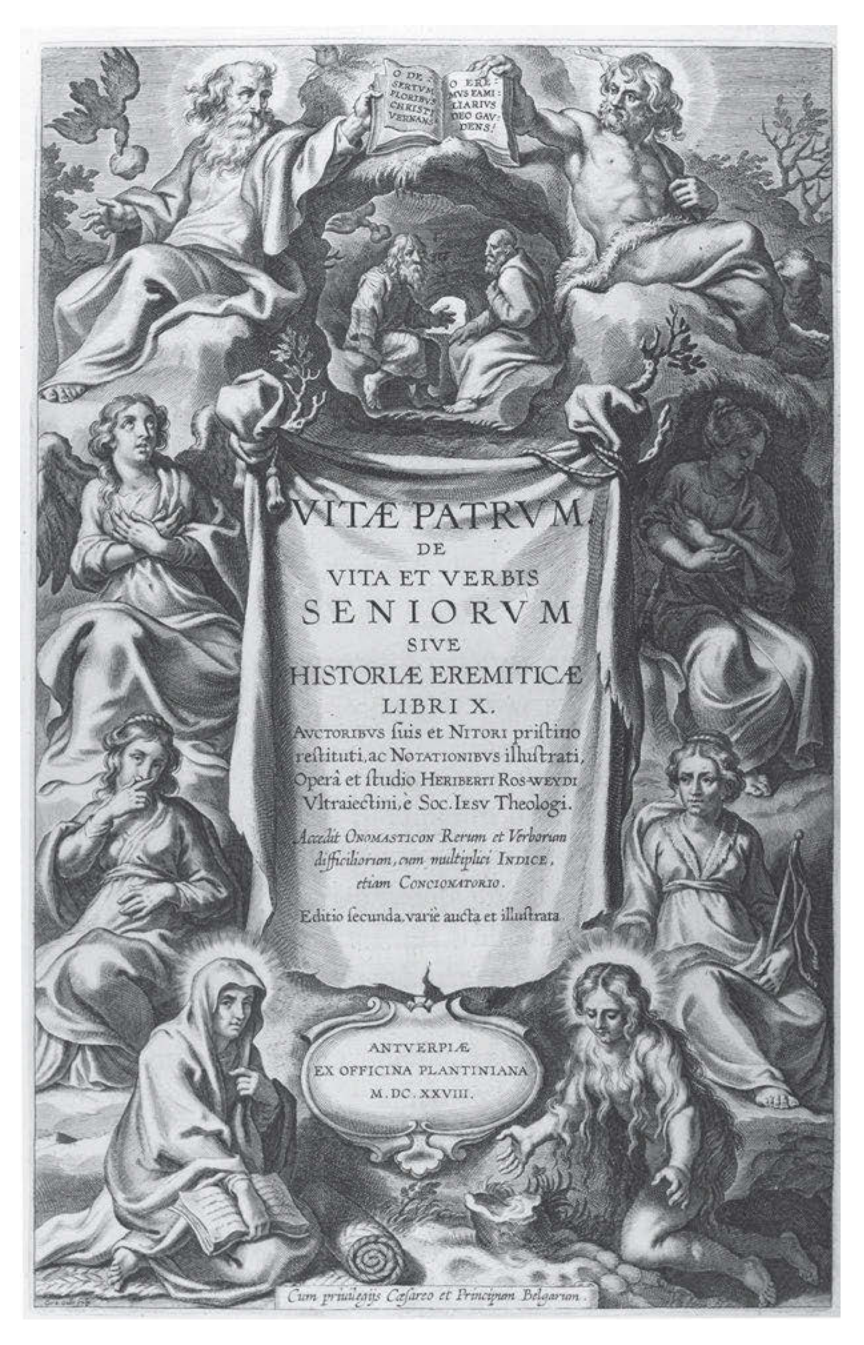


Abb. 5. Cornelis Galle nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 313 × 197 mm, in: Heribert Rosweyde: Vitae Patrum, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1628, Archiv der Verfasserin.

und ein von ihm beauftragtes Titelblatt der ersten Auflage ja schon vorlag; aus dem Briefverkehr wird nicht deutlich, wer diese Kosten trug, aber die Bücher der Offizin zeigen, dass wahrscheinlich der Verlag dafür aufkam.[40] Die Vorzeichnung für das Titelblatt besorgte Abraham van Diepenbeeck, ein Mitarbeiter in Rubens' Werkstatt. Der Entwurf erweiterte das 1617 entstandene Titelblatt für die volkssprachliche Ausgabe, sodass angenommen werden kann, dass vor allem die Darstellung der Eremiten und Eremitinnen inmitten der klassizistischen Architektur Stein des Anstoßes war. Die neue Darstellung orientierte sich an dem Titelblatt, das bei Verdussen publiziert wurde, ohne es zu kopieren. Vier weitere Figuren wurden hinzugefügt und damit das zirkuläre Lesen des Titelblattes gesteigert.

Inhaltlich werden in dem neuen Titelblatt die monastischen Tugenden der Eremit:innen in den Mittelpunkt gestellt, womit auch deutlich gemacht wird, für wen diese als Vorbild gelten sollen. Die Architektur ist verschwunden und alle Figuren befinden sich auf einem leicht angedeuteten Hügel. In dessen Höhle diskutieren Paulus und Antonius, die bei Galle noch zentral im Blatt standen, hier aber leicht in den Hintergrund gerückt wurden. Elija und Johannes umrahmen die Szene und halten ein Buch über die Höhle, aber auch über das gesamte Titelblatt, das die Briefe des Hieronymus symbolisiert. Die darauf zitierten Worte sind damit das Motto für das gesamte Buch, das durch das Titelblatt eingeleitet wird: „Oh Wüste, die du mit den Blumen Christi den Frühling machst, Oh Einöde sich in Gott erfreuend."[41] Neben den von der volkssprachlichen Ausgabe von Moretus bekannten Heiligen wurde das Personal noch durch die allegorischen Darstellungen der vier monastischen Tugenden erweitert: links das Beten, das durch seine Flügel zum Himmel aufsteigen kann, darunter das Schweigen, dessen klare Aufforderung dazu auch den Leser:innen gilt. Rechts neben dem mit einer Kordel angebrachten Titel ist die zurückgezogene, verschattete Figur der Kontemplation zu sehen, während unter ihr streng die Disziplin mit einer Peitsche aufwartet. Die beiden knienden weiblichen Heiligen sind nicht eindeutig zu identifizieren, es ist möglich, dass es sich wie in dem Titelblatt von 1617 um die hl. Eugenia und die hl. Paula handelt, doch die Attribute der linken Figur ähneln mehr denen der hl. Euphrosyne im Titelblatt von 1615. Euphrosyne war eine Äbtissin in Kairo.[42] Ähnlich wie in dem Titelblatt von

40 Das neue Blatt hatte knapp 140 Gulden gekostet, mit dem Druck der 1533 Exemplare starken Auflage noch 18 Gulden 6 stuivers mehr. Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 466f., 483 u. 494. Für dieses Titelblatt wurden sowohl Abraham van Diepenbeeck als auch Rubens für den Entwurf bezahlt, was möglicherweise ein Fehler in der Abrechnung war.

41 *o de- | sertvm floribvs christi vernans | o ere- | mvs fami- | liarivs deo gau- | dens.* Aus den Briefen des hl. Hieronymus, s. Bertram / Büttner 2018, S. 121f.

42 Die hl. Eugenia ist dann auch eine mögliche Zuschreibung für die unbekleidete Figur auf Basis des Titelblattes von 1615, aber es kommt auch die hl. Maria von Ägypten in Frage, die auch jahrelang in der Wüste lebte und oft ohne Kleidung dargestellt wird. Auch ihr Leben wird in Rosweydes Buch thematisiert. Judson / Velde 1977, S. 247.

1617 ist dieses zweite Titelblatt ein Aufruf an die Betrachter:innen, sich die Heiligen als Vorbild zu nehmen. Die Abwendung von einer Titelblattgestaltung, die sehr formal durch einen architektonischen Aufbau strukturiert wird, entspricht den Entwicklungen hin zu einer szenischeren Darstellung in Titelblättern und Frontispizen. Rubens' Bildfindung unterstreicht aber mehr noch als das alte, architektonische Blatt die Einsamkeit in der Wildnis, während sie es dennoch vermag, das Blatt zu strukturieren. Es mag diese dezidierte Betrachter:innenansprache sein, welche die Patres Rosweyde und van Habbeck sowie den Abt de Winghe dazu bewogen, über Moretus ein neues Titelblatt zu bestellen.

4. Die Kirchengeschichte und die Heiligen Jahre

Die Kirchengeschichte war seit dem 16. Jahrhundert zwischen den sich herausbildenden Konfessionen ein intensiv umstrittenes Thema: Die *Annales ecclesiastici* des Caesar Baronius (1538–1607) waren die katholische Antwort auf ein reformiertes Großprojekt, die Magdeburger Centurien.[43] Das zwölfbändige Werk, das auch in der Officina Plantiniana in mehreren Ausgaben herausgegeben wurde, erfuhr zahlreiche volkssprachliche Übersetzungen. Ein Beispiel ist die 1622 von Hieronymus Verdussen herausgebrachte *Kerckelycke Historie,* ein anderes die vom Verlag Cnobbaert 1623 publizierte *Generale Kerckelycke Historie.*[44] Beide Bücher sind relativ kurze Kompendien der zwölfbändigen Kirchengeschichte von Baronius und nennen dessen *Annales* als primäre Quelle. Sie wurden auch innerhalb eines Jahres in Antwerpen veröffentlicht und beide bekamen ein Rubens-Titelblatt. Dennoch haben sie unterschiedliche Entstehungsgeschichten, vor allem aber zwei unterschiedliche Titelblätter, die sich beide auf das erste, römische Titelblatt von Baronius beziehen und dessen Ikonographie aufgreifen (Abb. 6). Rubens hatte sich 1620 bei Moretus Baronius' Kirchengeschichte gekauft und kannte daher das ikonische Titelblatt.[45] Er griff vor allem die im unteren Teil des Baronius-Titelblattes gezeigte Figurengruppe auf, die den Triumph der Kirche über Ketzer und Ungläubige darstellt.

Für die erste Version von 1622 wandelte Rubens die Figur des Ungläubigen in eine Personifikation der Ignoranz mit Eselsohren und verbundenen Augen um (Abb. 7). Die Ketzerei, die mit ihren Schlangenhaaren in Form der Zwietracht auftritt, ist reformatorisch definiert.[46] Ihr wurden Bücher mit den Titeln *Centvs* und *Magdeb* beigegeben, die dezidiert auf die Magdeburger Centurien als konfessionsspalterische Werke verweisen.

43 Zu den Anfängen der quellenbezogenen Geschichtsschreibung s. Hartmann / Mentzel-Reuters 2008.

44 Bertram / Büttner 2018, Nr. 23, S. 99–103 u. Nr. 26, S. 111–113.

45 Vgl. McGrath 1997, S. 65; Rooses 1883, S. 193.

46 Vgl. Bertram 2018a, S. 246–248.

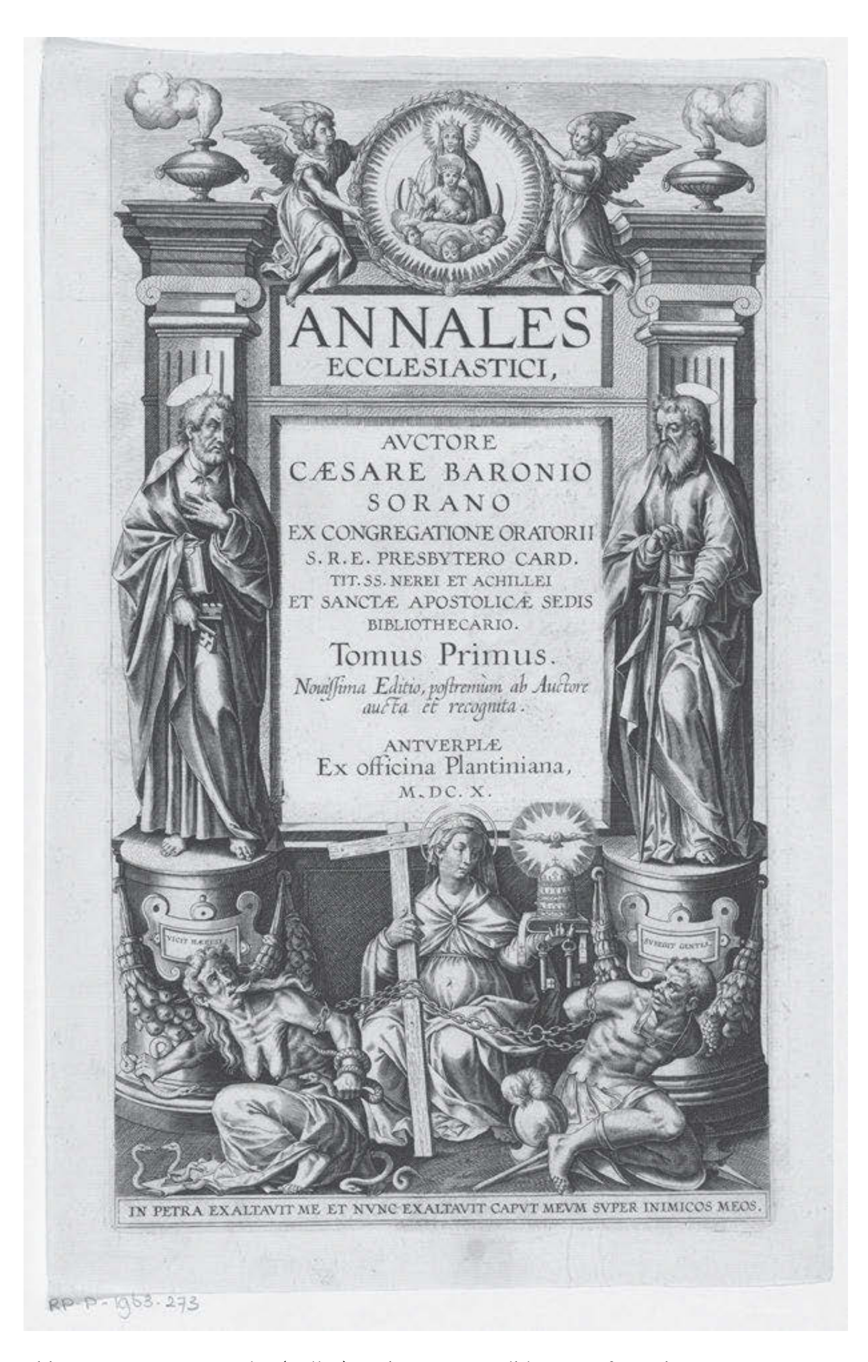


Abb. 6. Anonymer Künstler (Galle?) nach M.G.F.: Titelblatt, Kupferstich, 324 × 188 mm, in: Caesar Baronius: Annales ecclesiastici, Antwerpen: Officina Plantiniana, 1610, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1963-273.

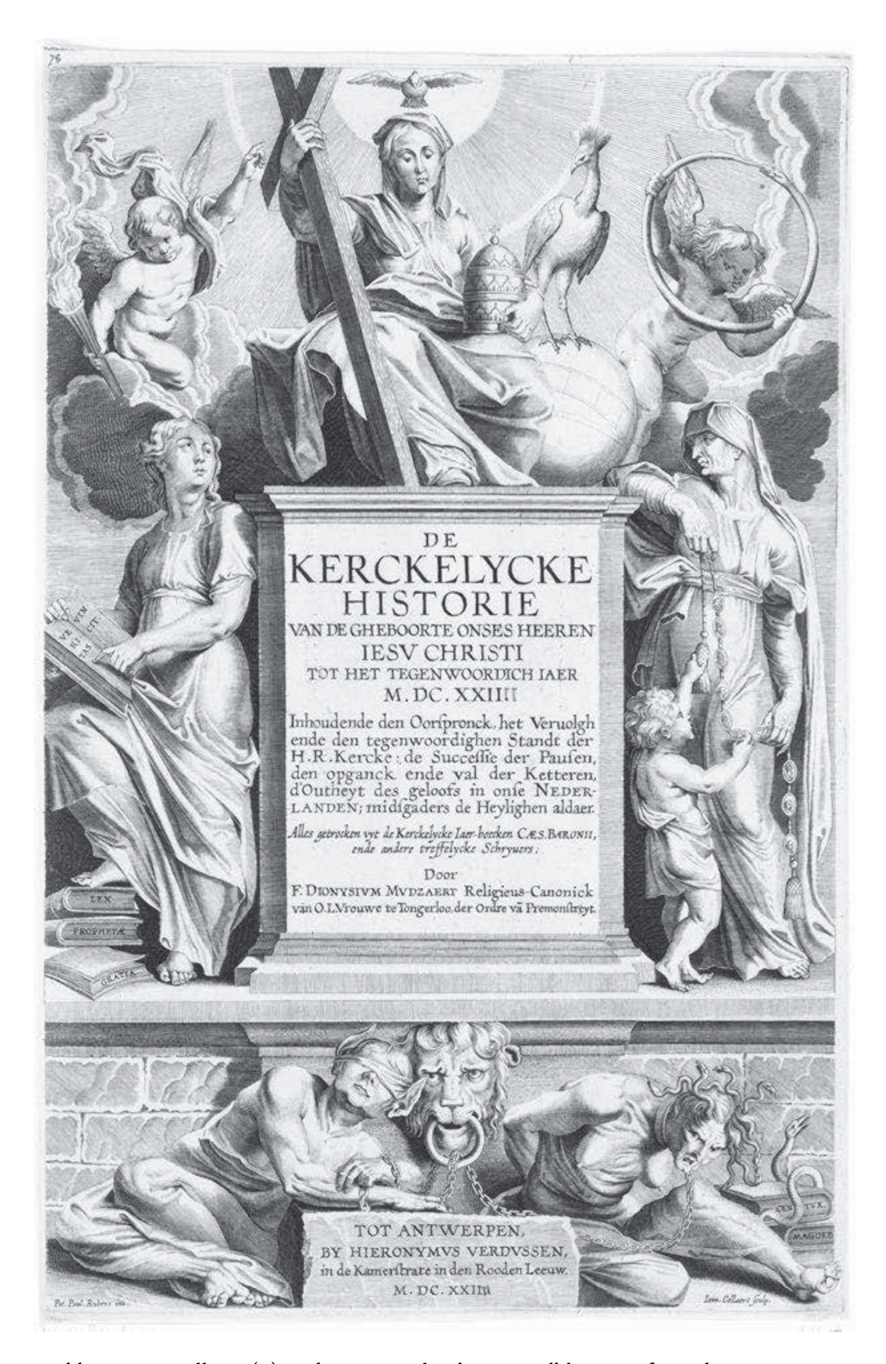


Abb. 7. Hans Collaert (II) nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 328 × 207 mm, in: Denis Mudzaert: Kerckelycke Historie, Antwerpen: Hieronymus Verdussen, 1622, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-6100.

Dagegen sitzt in thronender Pose im oberen Teil des Blattes die demütig nach unten blickende Verkörperung der Kirche, die von einer auf dem göttlichen Gesetz, den Propheten und der Gnade fußenden Geschichte sowie der päpstlichen *Successio* flankiert wird.[47]

Ganz anders als das erste, hat das spätere Titelblatt der *Generale Kerckelycke Historie* von 1623 seinen Schwerpunkt auf der weltweiten Mission und der Bekehrung von Heiden, wobei der Triumph der Kirche immer noch als zentrale Aussage des Blattes bestehen bleibt (Abb. 8). Die Personifikation der Kirche sitzt mit päpstlicher Tiara auf ihrem Haupt, Bibel und einer Fackel in Händen. Das Licht ihrer Fackel wird von Putti in die Welt getragen und den Ungläubigen gereicht. Rückendeckung erfährt die Kirche durch die hll. Petrus und Paulus und oberhalb des Vorhangs, der in Anlehnung an den biblischen Tempelvorhang den Blick im kirchlichen Kontext auf das Heiligtum verwehrt, werden das Lamm Gottes und die – nach der Offenbarung des Johannes – mit sieben Siegeln versehene Schriftrolle sichtbar.[48] Diese zweite Ausgabe eines niederländischen Kompendiums wurde durch Heribert Rosweyde besorgt, dem Rektor des Jesuitenkollegs in Antwerpen. Für die Jesuiten war die Mission, auch in den rebellischen niederländischen Provinzen, eine zentrale Aufgabe ihres Ordens. Es ist gut möglich, dass der Fokus dieses Blattes nicht nur deshalb ein anderer ist, damit es sich von der Ausgabe der Konkurrenz Verdussen unterschied, sondern auch, da die beiden Ausgaben für andere Märkte gedacht waren. Möglicherweise war Verdussens Ausgabe von 1622 für katholische Abnehmer:innen in den südlichen Niederlanden gedacht, während die Ausgabe aus dem Jahr 1623 für die Mission in den nördlichen Niederlanden produziert worden war. Dass sich diese Märkte aber doch eher überschnitten, zeigt die erweiterte Auflage, die Verdussen 1624 publizierte und der er zwei Bände hinzufügte: die Geschichte der Kirche vor Christi Geburt sowie die Geschichte der niederländischen Kirche. Das Titelblatt mit der händisch veränderten Jahreszahl ist wahrscheinlich ein Zeichen dafür, dass er dafür keine neue Auflage drucken ließ, sondern die vorhandenen Exemplare schlicht erweiterte, um sie besser verkaufen zu können.[49]

5. Fazit

Die Titelblätter, die Rubens für neue Auflagen bestehender Texte gestaltete, zeigen einen Künstler, der die Details seiner Bildfindungen gezielt in direktem Bezug auf den Inhalt wählte. Dabei behielt er allerdings, wenn möglich, tradierte Bildfindungen bei und übernahm meist die Komposition der alten Titelblätter. Rubens' Innovation besteht darin, dass er zwar die Ikonographie der alten Ausgaben aufgriff, ihnen aber durch

47 Bertram 2018a, S. 246–248.
48 Eberlein 1982, S. 134.
49 Bertram 2018a, S. 248.



Abb. 8. Lucas Vorsterman nach Peter Paul Rubens: Titelblatt, Kupferstich, 333 × 326 mm, in: Heribert Rosweyde: Generale Kerckelycke Historie, Antwerpen: Jan Cnobbaert, 1623, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-33.064.

subtile kompositorische Änderungen, durch eine Verlebendigung der Figuren und ihre Interaktion neue inhaltliche Bedeutungen mitgab. Der interpretatorische Rahmen erweitert sich häufig durch dieses neue Zusammenspiel der einzelnen Elemente, weniger durch das Hinzufügen neuer Elemente. Selbst wenn Rubens neue Elemente hinzufügte, wie bei dem Titelblatt zu Lessius' Schrift, bleibt er in dem von seinen Rezipient:innen erwarteten kulturellen Artikulationsraum und bedient sich bekannter antiker und zeitgenössischer Quellen. Hinsichtlich der durch die Tradition der Titelgestaltung vorgegebenen Architektur benutzt Rubens diese sehr bewusst und setzt je nach Kontext andere Architekturen ein, um auf einer weiteren Bedeutungsebene Akzente zu setzen. Der Einsatz einer rustizierten Nische oder eines Berges statt korinthischer Säulen in den *Leben der Altväter* ist nur ein Beispiel von vielen Bildfindungen, bei denen er auch durch die Architektur auf den Inhalt der jeweiligen Bücher eingeht. Die Art, wie Rubens dabei häufig die älteren Titelblätter aufgreift und sie nur durch wenige Kunstgriffe zu seinen eigenen Arbeiten macht, erinnert stark an seine Kopien nach anderen Malern, die er Zeit seines Lebens anfertigt.[50]

Es gibt verschiedene Gründe, warum Verleger:innen ein neues Titelblatt für eine neue Auflage stechen ließen. Zum einen konnten sie dadurch die neue Auflage von der alten oder von anderen Verlagen absetzen. Kund:innen tauschten oft ihre alte Ausgabe gegen die neuere ein. Der Antwerpener Außenbürgermeister Nicolaas Rockox zum Beispiel hatte ein Rückgabesystem mit Moretus vereinbart, der ihm alte Ausgaben abkaufte und ihm dafür die neuen verkaufte.[51] Folglich konnte ein neu gestaltetes Titelblatt ein klares Signal des Verlegers an die Leser:innen sein, dass es sich um eine überarbeitete oder neue Ausgabe handelte. Zum anderen konnte ein neues Titelblatt mit einer dezidiert abweichenden Gestaltung Werke von möglichen Raubkopien abgrenzen. Da aber vor allem Moretus sehr viel Wert auf eine solche Distinktion legte, muss das noch nicht für alle Verleger:innen gegolten haben. Andere Verleger:innen scheuten sich nicht, illustrierte Titelblätter für Publikationen wiederzuverwenden, auch wenn sie inhaltlich nicht wirklich passten. Für Moretus war es hingegen ausschlaggebend, dass die Komposition zu Inhalt und Format passte[52] und dass der Kupferstich in guter Qualität gestochen war.[53]

50 Baumstark / Neumeister 2009.
51 Fabri / Velde 2004, S. 35.
52 Moretus an Bosio, 21. Dezember 1615, in: Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 369.
53 Moretus an Torniello, 27. Oktober 1616, in: Judson / Velde 1977, Bd. 2, S. 421.

Autor	Titel	Drucker	Jahr	Nummer
	Breviarium Romanum	Antwerpen, Officina Plantiniana	1614	5
Giacomo Bosio	Crux triumphans*	Antwerpen, Officina Plantiniana	1617	11
Leonardus Lessius	De iustitia et iure*	Antwerpen, Officina Plantiniana	1617 (und weitere)	12
	Biblia sacra	Antwerpen: Bellerus / Keerberghen	1617	15
Heribert Rosweyde	’T vaders boeck*	Antwerpen: Verdussen	1617	16
Agostino Torniello	Annales sacri	Antwerpen: Officina Plantiniana	1620	20
Denis Mudzaert	De kerckelycke Historie*	Antwerpen: Verdussen	1622	23
Heribert Rosweyde	Generale kerckelycke Historie*	Antwerpen: Cnobbaert	1623	26
Heribert Rosweyde	Vitae Patrum*	Antwerpen: Officina Plantiniana	1628	31
Mathias Casimir Sarbiewski	Lyricorum libri IV (4°)	Antwerpen: Officina Plantiniana	1632	34
Mathias Casimir Sarbiewski	Lyricorum libri IV (16°)	Antwerpen: Officina Plantiniana	1634	35
Maffeo Barberini	Poemata	Antwerpen: Officina Plantiniana	1634	39
Frederik de Marselaer	Legatus libri duo	Antwerpen: Officina Plantiniana	1666	54

Tabelle 1. Bücher, die Neuauflagen bereits zuvor publizierter Werke sind und für die neue Titelblätter von Rubens angefertigt wurden. (Die Nummerierung bezieht sich auf den Katalog Bertram / Büttner 2018; die mit Asterisk markierten sind die hier besprochenen.)

Literaturverzeichnis

Arents / Baudouin / Thijs 2001 = Arents, Prosper / Baudouin, Frans / Thijs, Alfons K.L.: De bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie, Antwerpen 2001 (De gulden passer 78/79).

Baumstark / Neumeister 2009 = Baumstark, Reinhold / Neumeister, Mirjam (Hgg.): Rubens im Wettstreit mit Alten Meistern: Vorbild und Neuerfindung. Katalog zur Ausstellung in der Alten Pinakothek München, Ostfildern 2009.

Bertram 2018a = Bertram, Gitta: Peter Paul Rubens as a Designer of Title Pages: Title Page Production and Design in the Beginning of the Seventeenth Century, Heidelberg 2018.

Bertram 2018b = Bertram, Gitta: Can you Judge a Book by Looking at its Cover? Content and Form in Seventeenth-century Title Pages, in: Magdaléna Nová / Marie Opatrná (Hgg.): Content and Form, Prag 2018.

Bertram 2021 = Bertram, Gitta: Considerations on the History and the Analysis of Illustrated Title Pages, in: Gitta Bertram / Nils Büttner / Claus Zittel (Hgg.): Gateways to the Book: Title Pages and Frontispieces in Early Modern Europe, Leiden 2021 (Intersections 76), S. 61–91.

Bertram / Büttner 2018 = Bertram, Gitta / Büttner, Nils (Hgg.): Sinnbild / Bildsinn: Rubens als Buchkünstler, Stuttgart 2018.

Bertram / Büttner / Zittel 2021 = Bertram, Gitta / Büttner, Nils / Zittel, Claus (Hgg.): Gateways to the Book: Title Pages and Frontispieces in Early Modern Europe, Leiden 2021 (Intersections 76).

Bowen 2005 = Bowen, Karen Lee: 18,257 Impressions from a Plate, in: Print Quarterly 12.3 (2005), S. 265–278.

Bowen / Imhof 2008 = Bowen, Karen Lee / Imhof, Dirk: Christopher Plantin and Engraved Book Illustrations in Sixteenth-century Europe, Cambridge 2008.

Eberlein 1982 = Eberlein, Johann Konrad: Apparitio regis – revelatio veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982.

Fabri / Velde 2004 = Fabri, Ria / Velde, Hildegard van de: Rockoxhuis volgeboekt: de bibliotheek van de Antwerpse burgemeester en kunstverzamelaar Nicolaas Rockox (1560–1640). Katalog zur Ausstellung im Rockoxhuis, Antwerpen 2004.

Frese 1989 = Frese, Annette: Barocke Titelgraphik am Beispiel der Verlagsstadt Köln (1570–1700): Funktion, Sujet, Typologie, Köln 1989.

Hartmann / Mentzel-Reuters 2008 = Hartmann, Martina / Mentzel-Reuters, Arno: Catalogus und Centurien: Interdisziplinäre Studien zu Matthias Flacius und den Magdeburger Centurien, Tübingen 2008.

Held 1977 = Held, Julius Samuel: Rubens and the Book, Williamstown, MA 1977.

Judson / Velde 1977 = Judson, Richard / Velde, Carl van de: Book Illustration and Title Pages, 2 Bde., Brüssel 1977 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 21).

McGrath 1997 = McGrath, Elizabeth: Rubens: Subjects from History, 2 Bde., London 1997 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 13).

Nave 1997 = Nave, Francine de (Hg.): The Illustration of Books Published by the Moretuses. Katalog zur Ausstellung im Museum Plantin-Moretus, Antwerpen 1997.

Rooses 1883 = Rooses, Max: P. P. Rubens en Balthasar Moretus, 2de afdeeling, in: Rubens-Bulletijn 2 (1883), S. 48–80 u. 125–148.

Rooses / Ruelens 1972 [1907] = Rooses, Max / Ruelens, Charles (Hgg.): Correspondance de Rubens et documents épistolaires, Bd. 5, Soest 1972 [zuerst 1907].

Schefold 1999 = Schefold, Bertram: Leonardus Lessius: Von der praktischen Tugend der Gerechtigkeit zur Wirtschaftstheorie, in: Bertram Schefold / Louis Baeck (Hgg.): Leonardus Lessius' De Iustitia et Iure: Vademecum zu einem Klassiker der spätscholastischen Wirtschaftsanalyse, Düsseldorf 1999 (Die Handelsblatt-Bibliothek Klassiker der Nationalökonomie), S. 5–32.


Visuelle Netzwerke.
Neuauflagen zwischen Autorisierung und Disziplinierung

Mariam Hammami

Disziplinierung der Bilder

Mediale Strategien konfessioneller Aneignung in Jan Evertsz. Cloppenburghs *Doolhof van de dwalende Gheesten*

Abstract

When in the beginning of the 17th century Jan Evertsz. Cloppenburgh (re)published *The Rise and Fall of the Heretic*, a series of 21 etchings most likely created by Dirck Volckertsz. Coornhert and Hendrick Goltzius during the 1570s, he made several substantial changes: He bound the prints to a book entitled *Den Doolhof van de dwalende Gheesten* adding a newly devised allegorical title page as well as Dutch verses, thereby changing the religious message of the prints. While the first version of the series discusses the matter of a correct reading of Scripture from a decidedly trans-confessional perspective, Cloppenburgh tried to use the pictorial and textual additions to reframe the prints as unambiguous Calvinist statements. Thus, he drew on self-reflexive elements already inherent in the etchings to challenge the artistic treatment of the biblical text. Hence, in Coornhert's and Goltzius's print series as well as in Cloppenburgh's later edition the pivotal topic of exegesis forms a starting point for aesthetic reflections concerning both the reading of Scripture and the interpretation of images.

Keywords

Hendrick Goltzius, Dirck Volckertsz. Coornhert, Jan Evertsz. Cloppenburgh, Visual Exegesis, Intermediality, Heresy, Calvinism and Art, Print Culture

Den Doolhof Van De Dwalende Gheesten Waer in Den Aenvang, Voortgang, Vruchten, ende Eÿnde. der Mensch-verleÿdende Ketters, als In eenen Spiegel voor oogen worden gestelt. Alles in Dicht Beschreven ende met schone figuren verciert (‚Das Labyrinth der irrenden Geister, in dem der Anfang, der Fortgang, die Früchte und das Ende der Menschen verführenden Ketzer wie in einem Spiegel vor Augen gestellt wurden. Alles in Gedichten beschrieben und mit schönen Figuren verziert'):[1] Der Titel eines am Beginn des 17. Jahrhunderts bei dem Verleger und Buchhändler Jan Evertsz. Cloppenburgh in Amsterdam erschienenen Bandes verspricht seinen Käufer:innen einen sowohl lehrreichen als auch ästhetisch an-

* Anna Pawlak, Sophie Rüth und Isabell Väth danke ich für ihre wertvollen Anregungen und Hinweise.

1 Bei den Übertragungen niederländischer Texte ins Deutsche handelt es sich hier und im Folgenden um eigene Leseübersetzungen.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-006

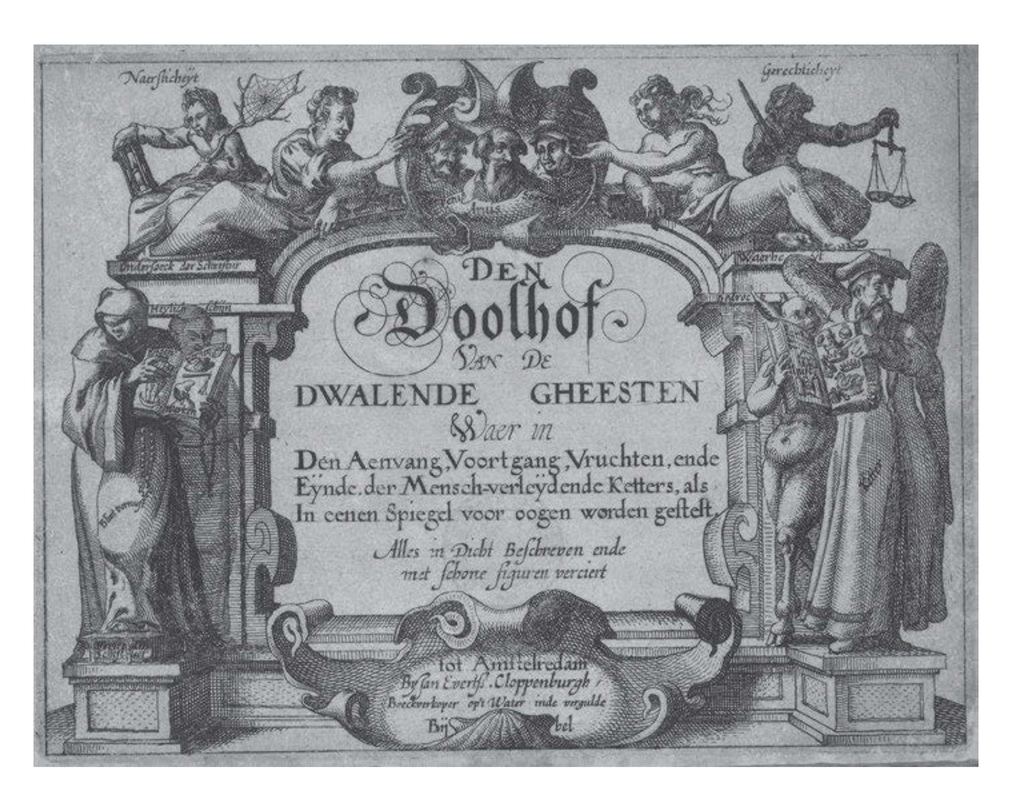


Abb. 1. Anonymer Künstler: Titelblatt, ca. 1620, Radierung, 137 × 185 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

sprechenden Inhalt (Abb. 1). Während die Labyrinth-Metapher auf die Komplexität des Buchinhalts aufmerksam macht, verweist der Begriff des Spiegels, indem er die Publikation mit den zahlreichen enzyklopädischen sowie moraldidaktischen *Speculum*-Schriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit in Verbindung bringt, auf den gleichermaßen erkenntnisstiftenden wie medienreflexiven Anspruch des Werks.[2] Dieser manifestiert sich, wie die Formulierung suggeriert, wesentlich im produktiven Zusammenspiel der im Buch enthaltenen Texte und Bilder.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ist die ausdrückliche Bezugnahme auf das Wechselverhältnis von „Gedichten“ und „schönen Figuren“ dabei in zweifacher Hinsicht entscheidend: Zunächst fungiert sie als Hinweis auf die Entstehungsgeschichte des *Doolhof*, dessen Ausgangspunkt die aus 21 nummerierten Blättern bestehende Radier-

2 Zur Metaphorik des Labyrinths vgl. Kern 1982; Ernst 2018. Zum Begriff des ‚Spiegels‘ in Titeln frühneuzeitlicher Bücher vgl. grundlegend Grabes 1973.

folge *Aufstieg und Fall des Häretikers* bildet.[3] Diese druckgraphische Serie, die heute nur noch in der von Cloppenburgh verlegten Ausgabe erhalten ist, wurde höchstwahrscheinlich ursprünglich in der Mitte der 1570er Jahre von Hendrick Goltzius nach einem Konzept seines Lehrers Dirck Volckertsz. Coornhert angefertigt, wie sowohl stilistische und inhaltliche Vergleiche mit anderen Werken der Künstler als auch das vermutlich erst in der Neuauflage auf einigen Blättern hinzugefügte Monogramm ‚HG' nahelegen.[4] Anfang des 17. Jahrhunderts erwarb Cloppenburgh die mehrere Jahrzehnte alten Druckplatten, die nach Coornherts Tod 1590 möglicherweise zunächst in den Besitz von dessen Freund Hendrick Laurensz. Spiegel übergangen waren, wohl auf einer Auktion, um von ihnen neue Abzüge herzustellen.[5] Anschließend ließ der Verleger die Radierungen, ergänzt um das Titelblatt sowie verschiedene Textbeigaben, zu einem unbekannten Zeitpunkt zwischen 1608 und 1636 in seiner Offizin *Vergulden Bijbel* zu einem Band zusammenfügen und verkaufen.[6] Die Titelformulierung verweist in diesem Zusammenhang jedoch nicht nur auf diese Genese der Publikation, sondern zugleich auf die spannungsvolle Relation zwischen den Bildfindungen und den dazu anlässlich der

3 Zur vermuteten Genese des *Doolhof* und zu den erhaltenen Exemplaren vgl. Leesberg / Leeflang 2012, S. 148–151, Nr. 75–95. Die Bezeichnung der ursprünglichen Serie mit dem Titel *Aufstieg und Fall des Häretikes* folgt der dortigen Angabe.

4 Zu Coornherts Tätigkeit im Bereich der Druckgraphik vgl. Veldman 1989; Veldman 1990. Überzeugende stilistische und inhaltliche Argumente für eine Zuschreibung an Goltzius legen v.a. Ilja M. Veldman und Huigen Leeflang vor. Vgl. Veldman 1990, S. 24; Leeflang / Luijten 2003, S. 36f. Die ältere kunsthistorische Forschung hatte aufgrund vermeintlicher Mängel in der künstlerischen Ausführung Zweifel an Goltzius' Urheberschaft. Vgl. Bartsch 1803, S. 93f.; Hirschmann 1921, S. 167, Anm. 14; Reznicek 1961, S. 192. Herman de la Fontaine Verwey, der der Graphikserie in einem Aufsatz bislang die einzige eingehendere Untersuchung widmete, begründet seine Zuschreibung an Goltzius v.a. mit der Annahme, die Serie richte sich speziell gegen Hendrick Niclaes, den Begründer des *Huis der Liefde*, den Coornhert auch in seinen Schriften angriff. Vgl. Fontaine Verwey 1969. Diese These vermag jedoch deshalb nicht vollständig zu überzeugen, weil sich Parallelen zwischen der in der Radierfolge geäußerten Kritik und Coornherts schriftlichen Invektiven nicht nur in Bezug auf Hendrick Niclaes, sondern auch auf andere intellektuelle Gegner Coornherts, wie etwa Justus Lipsius, feststellen lassen. Vgl. z.B. Peeters 1984, S. 255f. zum Vorwurf des Missbrauchs der Rhetorik. Auch die physiognomische Ähnlichkeit, die Herman de la Fontaine Verwey zwischen der Figur des *Hereticus* und Darstellungen des Hendrick Niclaes erkennt, ist wahrscheinlich eher im gemeinsamen Rekurs auf stereotype Gelehrtenbilder als durch eine spezifische Portraitähnlichkeit begründet.

5 Zu Spiegel als Besitzer von Coornherts Druckplatten sowie zu weiteren späteren Auflagen seiner Graphikserien vgl. Veldman 1990, S. 27–29. John Michael Montias nennt Cloppenburgh unter den Käufern, die im Zeitraum zwischen 1597 und 1619 Werke auf Kunstauktionen erwarben. Vgl. Montias 2002, S. 43 mit S. 267, Anm. 117.

6 Die Datierung ergibt sich aus der Namensgebung der Offizin, die zwischen 1608 und 1636 unter der Bezeichnung *Vergulden Bijbel* firmierte. Vgl. den Eintrag zu Cloppenburgh in der Datenbank *Arkyves*, URL: https://www.arkyves.org/view/bspr_1262 (letzter Zugriff: 03. April 2022). Zur verlegerischen Tätigkeit Cloppenburghs vgl. Burger 1911 sowie Moes / Burger 1988 [1910], S. 323–334.

Neuauflage verfassten Versen, denen die Graphiken trotz ihrer früheren Entstehung – rhetorik- ebenso wie kunsttheoretisch bedeutungsvoll – als *verziering* (‚Schmuck') beziehungsweise *ornatus* nachgeordnet werden.[7]

Die im Buchtitel angedeutete Warnung vor der Verstrickung in intellektuelle Abwege lässt sich dabei nicht nur auf das im *Doolhof* exemplarisch veranschaulichte Schicksal der „Ketzer" beziehen, sondern kann vor dem Hintergrund des hier angesprochenen intermedialen Gefüges darüber hinaus als programmatische Rezeptionsanweisung gedeutet werden, welche auf die Gefahren einer falschen Auslegungspraxis aufmerksam macht. Denn die dem Werk zugrundeliegende Graphikserie, deren Blätter jeweils aus einer allegorischen Darstellung sowie darunter angebrachten, auf Latein, Deutsch, Niederländisch und Französisch zitierten Bibelversen bestehen, verhandelt ihren Gegenstand als ein epistemologisch-hermeneutisches Problem, das in der zentralen Frage nach dem richtigen Umgang mit der Heiligen Schrift als Wahrheitsmedium, aber auch nach dem Erkenntniswert der sich auf sie beziehenden Bilder kulminiert.

Diesem anspruchsvollen Thema widmen sich die Radierungen aus einer überkonfessionellen, sowohl altgläubige als auch reformatorische ‚Irrungen' kritisierenden Perspektive, die für Cloppenburgh mit seinem größtenteils „streng reformierten"[8] Verlagsprogramm bei der Konzeption der Neuauflage offenkundig eine sowohl religiöse als auch künstlerische Herausforderung darstellte. Die von ihm veranlassten Ergänzungen zu den druckgraphischen Inventionen sind daher, wie im Folgenden ausgeführt werden soll, als Versuch zu begreifen, die konfessionelle Unverbindlichkeit des bestehenden Kunstwerks im Sinne eines calvinistischen Häresieverständnisses umzudeuten. Dazu bediente sich der Verleger einer Strategie der Rezeptionslenkung, welche die bewusste Ambiguität der Blätter zugunsten einer autoritativen Deutung zu beschränken strebt. Sowohl in den von Coornhert und Goltzius entworfenen Graphiken als auch in ihrer späteren medialen Neukonfiguration bildet das zentrale Thema der Exegese demnach – so die These – den Ausgangspunkt einer vielschichtigen ästhetischen Reflexion über die richtige Auslegung nicht nur der Bibel, sondern auch der Bilder.

7 Zur kunsttheoretischen Relevanz des aus der Rhetorik stammenden Begriffs *ornatus* bzw. seines volkssprachlichen Pendants *verziering* in den frühneuzeitlichen Niederlanden vgl. Krystof 1997, S. 88–128 sowie Weststeijn 2008, S. 223–226.

8 Burger 1911, Sp. 612: „Zijne verdere uitgaven zijn meest streng gereformeerd, vertalingen naar C a l v i j n en B e z a en het bekende *Tafereel der religionsverschillen* van M a r n i x." Auch die Namensgebung der Offizin schließt an eine konfessionsspezifische Tradition an, indem sie auf den Verlag *In den Bijbel* des erfolgreichen reformierten Buchhändlers Laurens Jacobsz rekurriert, den Cloppenburgh nach dessen Tod übernahm. Vgl. ebenfalls Burger 1911, Sp. 612.

1. Der Schein der Bilder und die Verführungskunst der Häresie

Das fatale Schicksal des in Gestalt eines Gelehrten auftretenden und durch die Bezeichnung *Hereticus* als Archetypus des Ketzers präsentierten Protagonisten der Radierfolge *Aufstieg und Fall des Häretikers* sei zunächst kurz referiert: Von Neugierde, Eigenliebe und irdischen Begierden wird der Häretiker dazu verleitet, sich im Studium zahlreicher Schriften seinem hochmütigen Wissensstreben hinzugeben und die Bibel als einzigen Zugang zur göttlichen Wahrheit zu ignorieren (Blätter Nr. 2–5). Dies macht ihn anfällig für die Verführungen und Lehren des Teufels, denen er, angetrieben von seiner folgenschweren Neugierde, Gehör schenkt (Nr. 6–7). Als Schüler Satans lässt er sich von diesem mit der als Personifikation dargestellten Sekte verheiraten (Nr. 8), mit der er anschließend auszieht, um die Lehren Christi zu verunreinigen, Zwietracht zu verbreiten sowie das leichtgläubige Volk zur Irrlehre zu verführen (Nr. 9–20); so reißt der *Hereticus* am Ende unabwendbar die ganze Welt mit sich ins Verderben (Nr. 21).[9]

Durch die Darstellung eines idolatrischen Tanzes der Figuren von *Oblivio Dei* (‚Gottvergessenheit'), *Gula* (‚Maßlosigkeit') und *Sapientia Carnis* (‚Weisheit des Fleisches') um das Goldene Kalb inszeniert die erste Radierung der Serie jedoch zunächst die prekäre religiöse Ausgangssituation, vor deren Hintergrund sich das Verhängnis des Ketzers vollzieht (Abb. 2). Die Passage aus dem Buch Exodus, welche die Verehrung des Kultbildes durch die Israeliten beschreibt (Ex 32,1–6), liegt der Graphik dabei nur als impliziter Prätext zugrunde. Am unteren Blattrand wird hingegen ein Vers aus Elihus zweiter Rede im Buch Hiob zitiert, welcher auf die Gerechtigkeit Gottes hinweist: *qui regnare facit Hominem Hypocritam propter pec*[*c*]*ata populi. Iob. 34. d. 30* (Hi 34,30: „der wegen der Sünden des Volkes bewirkt, dass ein heuchlerischer Mensch regiert").[10] Diese sinnstiftende Kombination unterschiedlicher Schriftstellen, die erst durch die intermediale Verbindung mit der allegorischen Darstellung konstituiert wird, demonstriert damit bereits zum Auftakt der Serie den exegetischen Anspruch der Graphiken, während sie zugleich vor den gefährlichen Konsequenzen warnt, die eine zu große Vereinnahmung durch die Wirkmacht der Bilder mit sich bringt.[11]

9 Ein vollständiges Digitalisat des in der British Library aufbewahrten Exemplars des *Doolhof* ist online verfügbar, URL: access.bl.uk/item/viewer/ark:/81055/vdc_100045998544.0x000001 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

10 Lateinischer Vers zitiert nach Abb. 2. Die lateinischen Texte folgen auf den Graphiken bis auf kleinere Abweichungen der Vulgata. Die deutschen Übersetzungen der Bibel sind hier und im Folgenden zitiert nach: Biblia sacra vulgata. Den politischen Implikationen der Graphikfolge, die in der Auswahl des Zitats aus dem Buch Hiob anklingen und auf späteren Blättern (insbesondere den Radierungen Nr. 12 und 13) aufgegriffen werden, wird im Folgenden nicht weiter nachgegangen.

11 Zur Reflexion bilderkritischer Argumente in Szenen der Anbetung des Goldenen Kalbes vgl. Freedberg 1991, S. 378–385. Zu Formen und Konzepten visueller Exegese in der niederländischen Kunst vgl. u.a. Suckale 2008 [1995], S. 457; Pawlak 2011, S. 196–200 sowie Melion 2014.



Abb. 2. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 1: Gottvergessenheit, Maßlosigkeit und Weisheit des Fleisches tanzen um das Goldene Kalb, Radierung, 133 × 185 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten […], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

Die Thematisierung der Idolatrie und die damit kontrastierte Fokussierung auf den biblischen Text scheinen dabei zwar den von protestantischer Seite gegen den katholischen Bildergebrauch erhobenen Vorwürfen zu entsprechen,[12] doch spätestens das achte Blatt der Serie macht exemplarisch deutlich, dass bestimmte reformatorische Praktiken ebenfalls kritisiert werden (Abb. 3). So sind im Hintergrund der Vermählung des *Hereticus* mit der *Secta*, die einen Wendepunkt in der beschriebenen Narration markiert, signifikanterweise drei im Freien stattfindende Predigten zu sehen.[13] Diese verweisen auf die sogenannten Heckenpredigten, die im Jahr 1566 einen bedeutenden

12 Vgl. z.B. die entsprechenden Ausführungen des bedeutenden calvinistischen Theologen Petrus Dathenus zum ausdrücklich mit der Anbetung des Goldenen Kalbes parallelisierten katholischen Bildergebrauch, dazu Schreiber 2017, S. 248f.

13 Für eine Abbildung vgl. das in Anm. 9 angegebene Digitalisat des *Doolhof*.



Abb. 3. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 8: Satan verheiratet den Häretiker mit der Sekte, Radierung, 135 × 185 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

Auslöser der Bilderstürme in den Niederlanden darstellten.[14] Im Zentrum steht in Coornherts und Goltzius' Werk demzufolge jenseits konfessioneller Grenzziehungen in erster Linie die Ablehnung einer von falschen Beweggründen geleiteten und mit irreführenden Wissensquellen operierenden Erkenntnissuche, die hier stets auch mit einem problematischen Umgang mit Bildern in Verbindung gebracht wird.[15]

14 Vgl. die Darstellung der ‚Heckenpredigten' in Frans Hogenbergs *Geschichtsblättern*, wo die Dreizahl, wie die Inschriften angeben, auf die reformatorischen Gruppierungen der flämischen und wallonischen Reformierten sowie der Lutheraner verweist, dazu Voges 2019, S. 159–164. Zur Rolle der Heckenpredigten in der niederländischen Reformation und im Zusammenhang mit den Bilderstürmen vgl. u.a. Duke 1990, S. 129–139; Israel 1995, S. 146–152 sowie Arnade 2008, S. 71–124.

15 Dass in der Betonung der Bibel als Erkenntnismedium eine grundlegende Übereinstimmung mit dem protestantischen Schriftprinzip besteht, ist in diesem Zusammenhang nicht als Beleg einer dezidiert antikatholischen Aussage zu verstehen. Auch von altgläubiger Seite gab es Bestrebungen, mittels der Erstellung einer integren und autorisierten Version des Gotteswortes die kon-

Die auf das erste Blatt folgenden Szenen von *Aufstieg und Fall des Häretikers* widmen sich der Hingabe des Protagonisten an seinen hochmütigen Wissensdurst und schließen damit an eine vorreformatorische Tradition der Gelehrtenkritik an, in deren Kontext beispielsweise bereits Sebastian Brant im *Narrenschiff* (1494) die *Eygenrichtikeit* all jener kritisierte, die meinen, eigenständig zu religiöser Einsicht gelangen zu können und sich stattdessen in den Fallstricken der Ketzerei verfangen.[16] Der Häretiker wird dementsprechend auf der dritten Graphik von den Figuren der *Curiositas* (‚Neugierde') sowie der *Philautia* (‚Eigenliebe') dazu verleitet, sich allein auf seine intellektuellen Fähigkeiten zu verlassen und wie ein zweiter Ikarus zu der göttliches Wissen symbolisierenden Sonne zu erheben (Abb. 4).[17] Die aus zwei verschiedenen Textstellen zusammengesetzte Bildunterschrift beschreibt in diesem Kontext die Selbstüberschätzung, welcher er zum Opfer fällt: *Sibi placentes, 2.Pet.2.10. volentes esse legis doctores, non intelligentes, 1 Timot.1.~~8.6.~~7*[18] (2 Petr 2,10: „Selbstgefällig" sowie 1 Tim 1,7: „beanspruchen [sie], Lehrer des Gesetzes zu sein, wobei sie [nicht] verstehen"). Auch äußerlich transformiert trägt die Figur des *Hereticus* von nun an Flügel, sodass alle weiteren Szenen als Teil seines ikarisch-luziferischen ‚Höhenfluges' aufzufassen sind. Das kommende unheilvolle Ende ist in dem auf zwei Worte reduzierten Zitat aus dem zweiten Brief Petri bereits angedeutet, das einer Passage entnommen ist, welche die Bestrafung der falschen Propheten mit dem Sturz der gefallenen Engel vergleicht. Dies ist für den weiteren Verlauf der Narration insofern relevant, als die äußerliche Veränderung des *Hereticus* ihn nicht nur zu einem *alter Icarus* macht, sondern sein Erscheinungsbild ebenfalls an den auf späteren Blättern in Gestalt des *angelus lucis* (‚Engel des Lichts') auftretenden Luzifer angleicht. Der auf der letzten Graphik der Serie gezeigte (Abb. 5), deutlich an Darstellungen des *Blindensturzes* orientierte Fall des Häretikers und der von ihm geführten Figur des *Mundus* (‚Welt') in einen brennenden Abgrund wird auf diese Weise in einer Verschmelzung von Ikarus-Mythos, Engel- und Blindensturz zum Sinnbild der bestraften Hybris.[19]

fessionellen Konflikte zu beenden. Hier wäre etwa die *Biblia Polyglotta* zu nennen, die im Auftrag König Philipps II. zwischen 1568 und 1572 bei Christoph Plantin in Antwerpen gedruckt wurde. Die Komplexität interkonfessioneller Aushandlungsprozesse in Bezug auf den Umgang mit der Heiligen Schrift wird beispielhaft an der Entstehungsgeschichte dieser viersprachigen Bibelausgabe ersichtlich, an der auch Anhänger protestantischer Gruppierungen mitwirkten, die aber zugleich von der Spanischen Inquisition sowie der theologischen Fakultät der Leuvener Universität sanktioniert wurde. Vgl. zu dem Werk u.a. Melion 2009; Portuondo 2019.

16 Brant: Narrenschiff, S. 89f. Vgl. zu der Passage Müller 2015, S. 493–495.

17 Ikarus als Exemplum leichtsinnigen und hochmütigen Verlangens nach göttlichem Wissen thematisierte Goltzius etwas mehr als zehn Jahre später ein weiteres Mal in seiner berühmten Serie der *Himmelsstürmer*. Vgl. dazu u.a. Pawlak 2018. Zum Stellenwert der *philautia* und der *curiositas* in der Gelehrtenkritik der Frühen Neuzeit vgl. u.a. Braungart 1989; Jaumann 1995, S. 182f.

18 Zitiert nach Abb. 4.

19 Für die hier nicht abgebildeten Blätter vgl. das in Anm. 9 angegebene Digitalisat des *Doolhof*.



Abb. 4. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 3: Neugierde und Eigenliebe führen den Häretiker in die Irre, Radierung, 135 × 185 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

Bevor es zu diesem schrecklichen Ende des *Hereticus* kommt, bildet jedoch zunächst seine auf der vierten Radierung gezeigte Arbeit im Studierzimmer einen weiteren entscheidenden Schritt seiner Verirrung (Abb. 6). Von einem vor ihm liegenden Band aufblickend, scheint der Protagonist hier soeben die Verkörperung der *Caritas* (‚Liebe') zu bemerken, die neben seinem Pult steht und ihn mit deutlichem Fingerzeig auf die vom Eingang aus mit geöffneten Armen herantretende Figur der *Veritas* (‚Wahrheit') hinweist. Der Gelehrte hat mit dem linken Bein bereits zu einem großen Schritt angesetzt, um dieser reizvollen Gestalt entgegenzugehen und ihre Geste der Umarmung zu erwidern. Doch die neben ihm stehende *Pertinacia* (‚Starrsinn') hält ihn mit grimmiger Miene am Kragen fest.[20] Die Ursache dieses Unvermögens zur Annäherung an die Wahr-

20 Das Epigramm in Cloppenburghs späterer Auflage erläutert diesbezüglich, die Figur der *Pertinacia* steife dem *Hereticus* den Nacken und die Kehle: *Hertneckigheydt doet hem het beste hopen,/ En stijvet hem de necke ende keel*. Doolhof, o.S., Epigramm Nr. IV.



Abb. 5. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 21: Der Häretiker führt die Welt in die Hölle, Radierung, 130 × 175 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

heit, welche der *Hereticus* doch offenkundig begehrt, wird in einem zunächst unauffälligen Bilddetail ersichtlich: Im rechten Vordergrund ist ein unbeachtet am Boden liegendes Buch zu sehen, das durch seinen mit einem Adlerkopf versehenen Einband als eine bereits auf der zweiten Radierung dargestellte und dort explizit mit *Biblia* beschriftete Bibelausgabe wiederzuerkennen ist.[21] Die Vernachlässigung des Gotteswortes zugunsten eigener, auf anderen Schriften basierender Studien bildet demnach den Ausgangspunkt des in der Folge sich vollziehenden Verhängnisses.

Diese Szene ist für das in der Graphikfolge entworfene Häresiekonzept insofern von besonderer Bedeutung, als sie nicht nur an jene tradierte theologische Auffassung anknüpft, nach der erst das hartnäckige Beharren auf verkehrten religiösen Überzeu-

21 Für eine Abbildung vgl. das in Anm. 9 angegebene Digitalisat des *Doolhof*.



Abb. 6. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 4: Der Starrsinn hält den Häretiker von der Wahrheitsliebe ab, Radierung, 135 × 185 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

gungen diese zur Ketzerei mache.[22] Das Blatt inszeniert darüber hinaus das auf falschen Intentionen basierende Verlangen nach der Wahrheit als erkenntnistheoretische Begründung für die Unfähigkeit, sie zu erlangen. Eine Schlüsselrolle nimmt in diesem Zusammenhang die visuelle Bezugnahme auf den in der Bildunterschrift angegebenen Bibelvers ein. Dieser ist der Voraussage der apokalyptischen Ereignisse aus dem 2. Thessalonicherbrief entnommen, mit der Paulus das künftige Schicksal derer begründet, die sich vom „Wirken des Satans“ (2 Thess 2,9) zum Glauben an die Lüge und zur Gesetzwidrigkeit haben verführen lassen: *Eo quod charitatem veritatis non receperunt ut salui fierent, 2. Thessa. 2*[23] (2 Thess 2,10: „Weil sie die Liebe der Wahrheit nicht angenommen haben,

22 Vgl. Leclerq 1983, S. 17f. Die *pertinacia* gehörte darüber hinaus bereits bei Cicero und Augustinus zu den stereotypen Vorwürfen gegen Gelehrte. Vgl. Fuhrer 1997, S. 58.

23 Zitiert nach Abb. 6.

um gerettet zu werden“). Die Betonung der „Liebe der Wahrheit“, *caritas veritatis*, wird dabei zur zentralen Schnittstelle zwischen Text und Bild: Zumeist wird die Formulierung des biblischen Verses, die sowohl im Sinne eines *genitivus obiectivus* wie auch eines *genitivus subiectivus* gelesen werden kann,[24] als Mahnung an die Menschen aufgefasst, sich dem wahren Glauben zuzuwenden, wie etwa Martin Luthers vereindeutigende deutsche Übersetzung mit „liebe zur warheit“[25] belegt. Entgegen dieser geläufigen Lesart macht die allegorische Bildfindung jedoch dezidiert beide möglichen Auslegungen anschaulich.[26] So fordert die Figur der *Caritas* den *Hereticus* zu dieser Liebe auf und im selben Moment tritt ihm die *Veritas* selbst mit geradezu sehnsuchtsvoll geöffneten Armen entgegen. Die geglückte Beziehung zur Wahrheit ist, so suggeriert diese Szene, eine Form gegenseitigen Begehrens, in welcher die Gläubigen nicht nur Liebe geben, sondern diese gleichermaßen empfangen.

In diesem Kontext fungiert die demonstrative Unverhülltheit der *Veritas*-Figur nicht nur als Metapher der *claritas*, mit welcher die Wahrheit für die aufrichtig nach ihr Suchenden erkennbar werde.[27] Die Nacktheit versinnbildlicht im selben Moment die gefährliche Nähe dieses Verlangens zu einer körperlichen Lust, welcher der von hochmütiger Selbstliebe getriebene Ketzer zum Opfer fällt.[28] Diese Gefahr wird umso deutlicher durch die – abgesehen von der Größe – frappierende Ähnlichkeit der Wahrheitsfigur mit der in der folgenden Szene von zwei *Cupido*-Gestalten getragenen *Venus*, die sich, ebenfalls unbekleidet und mit vergleichbarer Haartracht, dem *Hereticus* zuwendet, um ihn zu irdischen Freuden zu verleiten (Abb. 7).[29] Als anschauliche Antithese zur unverstellt gezeigten Sichtbarkeit von *Veritas* und *Venus* unterstreichen die verbundenen Augen der scheinbar ziellos vorwärtsschreitenden Liebesgottheiten dabei die geistige Blindheit, die mit der falschen Form des Begehrens einhergeht. Vor dem Hintergrund der bereits seit der Antike beständig mit der Wahrheit verbundenen Sichtbarkeitsmetaphorik, welche das Sehen mit dem Erkennen assoziiert,[30] kann der Blick auf die Figur der *nuda Veritas* demnach auf rezeptionsästhetischer Ebene selbst zu einer

24 Katharina Ost danke ich für ihre hilfreichen Hinweise zu dieser Textstelle.

25 Luther: Neues Testament, S. 256.

26 Zu den Ausführungen des Erasmus von Rotterdam über die semantische Vielschichtigkeit der biblischen Formulierung *caritatem veritatis* vgl. Erasmus: New Testament, S. 468, Anm. 19.

27 Zur hier assoziierten theologischen Diskussion um die *claritas* respektive *obscuritas Scripturae* vgl. u.a. Beißer 1966 sowie Müller 1999, S. 55f.

28 Zur Nacktheit der Wahrheit als metaphorischer Ausdruck des Begehrens nach ihr vgl. Konersmann 2004, Sp. 149.

29 Zur Analogie von *Veritas* und *Venus* vgl. Panofsky 1930, S. 175 sowie aus feministischer Perspektive Warner 1985, S. 316–319. Vgl. auch Coornherts Unterscheidung einer positiven und einer negativen Form von Liebe in Coornhert: Zedekunst, S. 33 u. 35.

30 Zur mit dem Konzept der Wahrheit verbundenen Metaphorik vgl. grundlegend Blumenberg 1957; Blumenberg 2013 [1960]; Blumenberg 2019 sowie Konersmann 2008.



Abb. 7. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 5: Der Häretiker folgt seinen Begierden, Radierung, 130 × 180 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

Form der Annäherung an die Wahrheit respektive ihrer Aneignung werden, die jedoch stets dem Risiko einer irreführenden Freude am Sinnlichen unterliegt.

Die beinahe derbe Komik, die in der Beherrschung des Gelehrten durch die ihn am Kragen packende weibliche Figur der *Pertinacia* zum Ausdruck kommt und – in Analogie zu den im 16. Jahrhundert verbreiteten Darstellungen von Aristoteles und Phyllis – als ebenso lachhafte wie empörende Verkehrung der (Geschlechter-)Ordnung erscheinen musste, steht dabei in einer deutlichen Spannung zu der durch den Bibelvers explizit werdenden Ernsthaftigkeit des Geschehens.[31] Sie lässt sich zum einen als bildimpliziter Verweis auf die Notwendigkeit einer über den ersten oberflächlichen Eindruck hinausgehenden Betrachtungsweise der Szene begreifen; zum anderen kann sie in Übereinstimmung mit frühneuzeitlichen Konzepten des Komischen, welche dem intendierten

31 Zur gleichermaßen komischen wie didaktischen Wirkung der Darstellungen von Aristoteles und Phyllis vgl. Kanz 2007, S. 42.

Verlachen des dargestellten Sünders und der damit einhergehenden Selbstaffirmation der Rezipient:innen im eigenen moralischen Standpunkt einen didaktischen Effekt zuschreiben, als Aufforderung zu einer kritischen Distanzierung vom *Hereticus* verstanden werden.[32] Auf diese Weise werden die Betrachtenden gerade durch die sinnliche Aufladung der Szene dazu angeregt, sich über ihre eigene Rezeptionshaltung im Klaren zu werden und bei der Auseinandersetzung mit dem göttlichen Wort, aber vor allem auch mit den Graphiken, die *caritas veritatis* bewusst als leitendes Prinzip anzunehmen. Erst im Zusammenspiel von bildlichen Darstellungen und biblischem Text wird der notwendigerweise sensuelle Akt der Betrachtung dabei in seiner Ambivalenz ausgestellt und seine gefährliche Verführungskraft somit ästhetisch bewältigt.

Auf den späteren Blättern der Serie tritt daran anschließend der prekäre Status der Heiligen Schrift als Wissensmedium zunehmend in den Vordergrund, dessen Verhandlung wiederholt mit Momenten künstlerischer Selbstreflexion verknüpft wird.[33] Deutlich wird dies insbesondere auf der neunten Radierung, welche die Vorbereitung der verkörperten *Secta* auf ihren Auszug zum Seelenfang zeigt (Abb. 8). Hierbei erhält sie von der Figur des *Hereticus* sowie den Personifikationen von *Hypocrisis* (‚Heuchelei') und *Rhetorica* (‚Rhetorik') die nötige Ausstattung, mit der sie, wie durch das in der Bildunterschrift angegebene Zitat aus dem Römerbrief erläutert wird, künftig die Unschuldigen zu täuschen vermag: *Per dulces sermones et benedictiones seducunt corda innocentium. Rom, 16. c. 18*[34] (Röm 16,18: „durch süße Reden und Schmeicheleien verführen sie die Herzen Unschuldiger"). Die Gestalt der Rhetorik überreicht dazu der in einem reich verzierten Gewand erscheinenden *Secta*, deren Schlangenschwanz ihr dämonisches Wesen entlarvt, einen Musik- oder Schmuckgegenstand,[35] während die Figur der Heuchelei einen langen Pinsel und eine Malpalette verwendet, um ihr die Wangen zu röten. Durch dieses Motiv wird der topische Vergleich der Malerei mit einer Form des Schminkens aufgerufen, der nachdrücklich auf das problematische Wechselverhältnis einer trügerischen äußeren Erscheinung mit der dahinter liegenden Wirklichkeit verweist, wie es der Kunst und der Rhetorik in vergleichbarer Weise zugeschrieben wurde.[36]

Durch den deutlichen Verweis auf das Konzept des *ornatus* wird die Graphik dabei sinnfällig in den zeitgenössischen rhetorikkritischen Diskurs eingeschrieben: Der Betrugsvorwurf, der bereits in der Antike gegen die Redekunst erhoben und im Kontext

32 Zu poetologischen Äußerungen über die moraldidaktische Funktion des Verlachens am Beispiel von Komödien des 17. Jahrhunderts vgl. Stockhorst 2008, S. 47f.; zum affirmierenden Effekt vgl. Greiner 2006, S. 97.

33 Vgl. Coornherts auch in seinen Schriften formulierten Warnungen vor einer missbräuchlichen Verwendung der Bibel, dazu Veen 2000, S. 313.

34 Zitiert nach Abb. 8.

35 Der Gegenstand konnte bislang nicht eindeutig identifiziert werden. Herman de la Fontaine Verwey vermutet „un instrument de musique." Fontaine Verwey 1969, S. 70.

36 Zu diesem Topos vgl. Krüger 2001, S. 227f. mit der dort angegebenen weiterführenden Literatur.



Abb. 8. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 9: Die Ausstattung der Sekte, Radierung, 130 × 185 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

der zunehmend um eine historische sowie theoretische Legitimation bemühten Rederijker-Kultur in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts nach wie vor diskutiert wurde, besaß gerade im Hinblick auf die konfessionellen Konflikte jener Zeit eine aktuelle Brisanz.[37] Abhängig von der jeweils verfolgten Intention diente der Vergleich der nach den Regeln der antiken Rhetorik geformten mit der biblischen Sprache in diesem Zusammenhang entweder als Beleg für die Wirkmacht des Wortes oder der Begründung einer Ablehnung jeder kunstvollen Gestaltung der Rede. Dabei stand insbesondere der rhetorische Schmuck als Verschleierung der sich im Gotteswort manifestierenden ‚nackten Wahrheit' im Zentrum der Kritik.[38]

37 Zum bekanntermaßen v.a. von Platon erhobenen Täuschungsvorwurf vgl. Erchinger 2008, S. 994. Zur Rhetorikkritik in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts vgl. Pleij 1995.

38 Vgl. Pleij 1995, S. 167–169; Ramakers 1998, S. 11; Spies 1999, S. 88f. sowie Moser 2001, S. 167f. Vgl. auch den Beitrag zum Lemma *Veritatis simplex oratio* in Erasmus' *Adagia*: Erasmus: Adages, S. 308, Nr. 88.

Der damit bereits angedeutete Bezug auf die Sprache der Bibel wird in der Radierung darüber hinaus durch die Beschriftung des Buches bekräftigt, welches der *Hereticus* der *Secta* überreicht. Dessen Bezeichnung mit *littera occidens* (‚tötender Buchstabe‘) verweist ausdrücklich auf jene Formulierung aus dem 2. Korintherbrief, die seit der Spätantike und mit besonderer Vehemenz während der Reformationszeit den Ausgangspunkt für Debatten über die richtige Auslegung der Heiligen Schrift darstellte: „Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig“ (2 Kor 3,6).[39] So warnte etwa Erasmus von Rotterdam in seinem *Enchiridion militis Christiani* (1503) wiederholt davor, am „dürren Buchstaben“ der Bibel, der gleichsam ihren Körper ausmache, hängenzubleiben, anstatt nach dem „tieferen Sinn“ beziehungsweise dem Geist der Schrift zu streben.[40] Der in *Aufstieg und Fall des Häretikers* manifest werdende Rekurs auf diese hermeneutische Thematik veranschaulicht damit eindringlich, dass nicht nur die mit den Mitteln der klassischen Redekunst gestaltete Sprache potenziell gefährlich sei. Vielmehr begründe auch und gerade die sprachliche Verfasstheit des Bibeltextes selbst dessen Anfälligkeit für falsche Interpretationen und rhetorische Manipulationen, da sich seine wahre Bedeutung erst jenseits des Wortlauts begreifen lasse.

Diese Argumentation wird auf der 16. Radierung der Folge fortgeführt, welche die von ihrer eigenen Fehlauslegung des göttlichen Wortes verursachte innere Uneinigkeit des dreimal dargestellten Häretikers und der Sekte visualisiert (Abb. 9). In einem handgreiflichen Streit attackieren sich diese gegenseitig mit ihren Büchern, während durch die Angabe eines dem 1. Timotheusbrief entnommenen Zitates ihre gleichzeitige Unwissenheit betont wird: *Superbus est nihil sciens, sed languens circa quaestiones et pugnas verborum. 1 Timot 6 a 4.*[41] (1 Tim 6,4: „[Er ist] überheblich, obwohl er nichts weiß, sondern kraftlos in Streitfragen und Wortgefechten [ist]“). Der rechts im Hintergrund zu sehende einstürzende Turm zu Babel symbolisiert in diesem Zusammenhang nicht nur den unheilvollen Hochmut des *Hereticus.* Er verweist zudem auf die laut dem Bericht der Genesis (11,1–9) als göttliche Strafe für den Bau verhängte Sprachverwirrung, die hier in Analogie zum dargestellten Zerwürfnis gesetzt wird und sich zugleich als dessen historische Ursache verstehen lässt. Die Berufung auf den Wortlaut der Schrift ist demzufolge nicht nur deshalb heikel, weil es möglich ist, ihn bewusst falsch auszulegen und so die wahre Bedeutung des biblischen Textes zu verschleiern; sie ist es auch, weil dieser

39 Vgl. u.a. Ebeling 1951, S. 176–185; Brinkmann 1980, S. 227 u. 273f. sowie Köpf 2001, S. 17–19. Einen Zusammenhang bibelhermeneutischer Debatten mit Bildkonzepten des 16. Jahrhunderts postuliert Jürgen Müller in seiner Analyse der Gemälde Pieter Bruegels d.Ä., die er in Beziehung mit den Überlegungen des Erasmus von Rotterdam setzt. Vgl. Müller 1999, hier bes. S. 74, 103, 116f. u. 171.

40 Erasmus: Enchiridion, S. 93. Zu Erasmus’ Auseinandersetzung mit der biblischen Sprache und deren hermeneutischen Konsequenzen vgl. auch Müller 1999, S. 90–110. Vgl. außerdem Coornherts Forderung nach geistigen Auslegungen (*geestelicke wtleggingen*) der Heiligen Schrift, dazu Veen 2000, S. 317f.; Melion 2019, S. 18–22 (Zitat S. 20).

41 Zitiert nach Abb. 9.

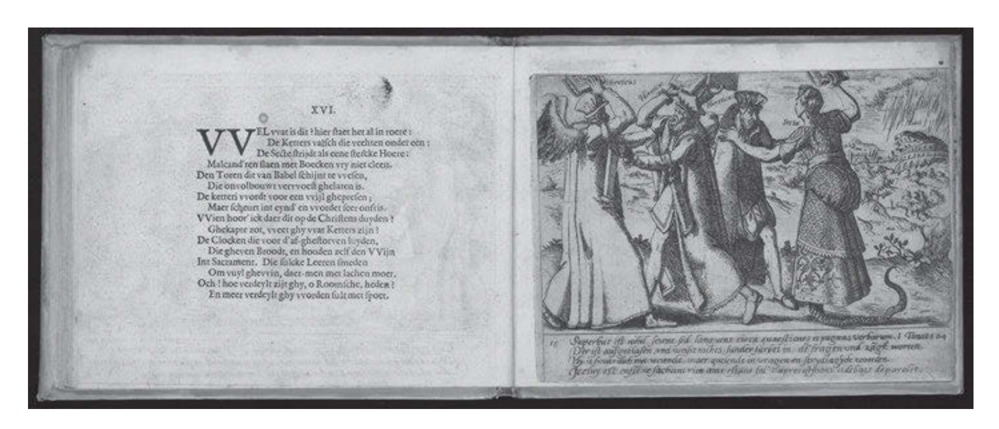


Abb. 9. Rechte Seite: Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 16: Die Häretiker und die Sekte kämpfen untereinander, Radierung, 132 × 184 mm, linke Seite: Gedicht Nr. XVI, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

selbst bereits in mehreren Versionen und unterschiedlichen Übersetzungen vorliegt, von denen allein vier auf den Radierungen zitiert werden.

Die diffizile Rolle des einerseits als Heilsquelle fungierenden, andererseits jedoch in seiner Auslegung für Verfälschungen anfälligen Gotteswortes inszeniert das 15. Blatt der Folge in drastischer Weise (Abb. 10). In Abwandlung des Bildmotivs der *fons vitae*, welches traditionell die stehende Figur Christi in einem vom Blut der Seitenwunde gespeisten Brunnen zeigt, entspringt eine Flüssigkeit hier dem Mund des Auferstandenen.[42] Sie wird darüber hinaus nicht wie üblich von auf Erlösung hoffenden Gläubigen, sondern durch den *Hereticus* mit einem Kelch aufgefangen, der offenbar vorhat, sie zu trinken und zu gleicher Zeit bereits in das Becken uriniert, in welches die Gestalt der *Secta* einen Nachttopf entleert, um den Brunnen endgültig zur Kloake zu machen; eine Verunreinigung, auf die auch das angegebene biblische Zitat bezogen wird: *Cum purißimam aquam biberitis reliquam pedibus vestris turbabatis. Ezech. 34 d. 18.*[43] (Ez 34,18: „obwohl ihr reinstes Wasser getrunken habt, habt ihr das übrige mit euren Füßen aufgewühlt"). Die Graphik verkehrt damit bewusst die Bedeutung der bekannten Ikonographie und greift zugleich die bereits in der Bibel präsente, vor allem aber in der antiken sowie frühneuzeitlichen Rhetorik- und Dichtungstheorie ausgeführte Speisemetaphorik auf, welche die Rezeption vorbildlicher Texte als einen Akt der Verdauung beschreibt und die

42 Zum Bildmotiv der *fons vitae* vgl. Wadell 1969; Vetter 1972, S. 293–340. Zu seiner Verwendung in weiteren von Coornhert und Goltzius angefertigten Graphiken vgl. Sellink 1997, S. 96.

43 Zitiert nach Abb. 10.



Abb. 10. Hendrick Goltzius zugeschrieben: Aufstieg und Fall des Häretikers, Blatt 15: Der Häretiker und die Sekte verunreinigen die Fons Vitae, Radierung, 130 × 182 mm, in: Den Doolhof van de dwalende gheesten [...], Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620], o.S., Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

im 16. Jahrhundert auch auf den künstlerischen Schaffensprozess übertragen wurde.[44] Im Kontext der *imitatio*-Lehre beschreibt sie in der Regel positiv konnotiert eine Form des schöpferischen Umgangs mit den Vorbildern, wobei der Fokus sowohl auf der Nachahmung als (vermeintlich) getreuer Wiedergabe als auch auf dem produktiven Aneignungsprozess sowie der daraus resultierenden Erschaffung von Neuem liegen konnte.[45]

Die Radierung hingegen macht die Problematik der Anwendung dieses poetologisch-rhetorischen Konzepts auf die Auseinandersetzung mit dem Gotteswort anschaulich: Das *ingenium*, also jene eigentlich wünschenswerte Fähigkeit des Dichters oder Redners respektive des Künstlers, welche die kreative Neuschöpfung überhaupt erst ermöglicht

44 Zur biblischen Metaphorik des ‚Verspeisens' des Gotteswortes vgl. u.a. Jer 15,16; Ez 2,8–3,4; Mt 4,4; Off 10,8–11. Zur Speise- und Verdauungsmetaphorik im Zusammenhang mit Dichtungstheorie vgl. Curtius 1984, S. 144–146; Pigman 1980, S. 3–11. Zur Übertragung auf kunsttheoretische Diskurse vgl. u.a. Müller 1999, S. 14f.

45 Vgl. u.a. Gmelin 1932 sowie Entner 2000.

und dem *Hereticus* auf dem 17. Blatt explizit zugeschrieben wird,[46] erweist sich in diesem Kontext deshalb als höchst bedenklich, weil sie die Integrität des gleichermaßen autoritativen wie heilswirksamen Wortes zerstört, um die Leichtgläubigen gerade dadurch zu betrügen. Vor diesem Hintergrund wird auch die Konzeption der Graphiken selbst implizit in eine verfängliche Analogie zu diesem verderblichen Verdauungsprozess gesetzt und die Künstler zugleich mit dem Häretiker verglichen.[47] Denn die Bildunterschriften stellen ja nicht nur die Mehrsprachigkeit des biblischen Textes aus, sondern verbinden immer wieder einzelne ‚Bruchstücke' alt- und neutestamentlicher Verse zu neuen Sätzen, deren Zusammenhang erst durch die Visualisierung im allegorischen Bild auf gefährliche Weise plausibel gemacht wird. Dieses kombinatorische Verfahren erscheint hier als ein prekärer Akt des künstlerischen *ingenium*, als dessen visuelle Parallele die wiederholte kreative Abwandlung, semantische Verschiebung oder gar Verkehrung geläufiger Ikonographien fungiert. Die Worte der Bibel und die tradierten Bildformeln avancieren damit gleichermaßen zum potenziell in jede beliebige Richtung umzudeutenden ‚Ausgangsmaterial', sodass die Fähigkeit kritischer Bildbetrachtung und -auslegung letztlich zum Übungs- und Experimentierfeld exegetischer Praxis werden kann.

Die Radierungen, die der sprachlichen Vielfalt und Mehrdeutigkeit des Textes geradezu ostentativ die visuelle Evidenz der Bilder gegenüberstellen, können dabei in ihrer bewussten Gratwanderung nur deshalb als Instrumente hermeneutischer Didaktik fungieren, ohne selbst eine Form anmaßender Häresie darzustellen, weil sie das ihnen inhärente Täuschungs- und Verführungspotenzial – im Unterschied zum Vorgehen des *Hereticus* und der *Secta* – stets implizit mitthematisieren. Bibelhermeneutischer, rhetorikkritischer und kunsttheoretischer Diskurs konvergieren in Coornherts und Goltzius' *Aufstieg und Fall des Häretikers* folglich programmatisch in der Forderung einer über bloße Äußerlichkeiten hinausgehenden Erkenntnis, welche durch die *caritas veritatis* als Leitprinzip garantiert wird.

46 Zum Zusammenhang der Verdauungsmetaphorik mit dem Konzept des *ingenium* vgl. Butzer / Jacob / Kurz 2005, S. 270f. Das 16. Blatt der Radierfolge führt die Rhetorikkritik weiter aus, indem es die direkte Konfrontation der *nuda Veritas* mit der Figur des *Hereticus* zeigt. Das Schwert, mit welchem der Häretiker darauf gegen die Wahrheit kämpft, besteht aus drei Klingen, welche *ars*, *ingenium humanum* und *vis* symbolisieren, also drei Eigenschaften, die in der antiken Rhetoriktheorie als wesentliche Qualitäten des *orator perfectus* beschrieben werden. Auf der 18. Radierung erscheint der *Hereticus* zudem als gleichsam pervertierte Version des *Hercules Gallicus*, des von Lukian beschriebenen gallischen Gottes der Eloquenz. Für Abbildungen vgl. das in Anm. 9 angegebene Digitalisat des *Doolhof*. Zu den rhetoriktheoretischen Begriffen vgl. Robling 1992; Engels 1998 und Röttgers / Kalivoda 2012.

47 Zur Relevanz der Konzepte künstlerischer *imitatio* und *aemulatio* für Goltzius' spätere Werke vgl. u.a. Krystof 1997, S. 129–176 sowie Pawlak 2018, S. 72–79.

2. Konfessionelle Aneignung zwischen Bild und Text

Die mehrere Jahrzehnte später von Cloppenburgh veranlassten Ergänzungen lassen sich vor allem als Ergebnis einer konfessionell begründeten kritischen Auseinandersetzung mit der epistemologischen Thematik der Graphikserie und deren rezeptionsästhetischen Implikationen verstehen. Der Verleger ließ neben dem Titelblatt die bereits erwähnten niederländischen Epigramme anfertigen, die er den – abgesehen von der möglichen Ergänzung von Goltzius' Monogramm – offenbar unverändert belassenen Radierungen jeweils auf einer Doppelseite gegenüberstellte (vgl. Abb. 9).[48] Diesen Hauptteil des Buches ergänzte er durch eine in Versform gehaltene Vor- und Nachrede sowie ein Glossar, in welchem die auf den Radierungen verwendeten lateinischen Inschriften auf Niederländisch übersetzt werden.

Das von einem unbekannten Künstler neu geschaffene Titelbild (Abb. 1), das mit der von Goltzius verwendeten und für Frontispize eher ungewöhnlichen Technik der Radierung arbeitet, um den Eindruck eines homogenen Kunstwerks zu erzeugen, ist dabei von programmatischer Bedeutung für Cloppenburghs Publikation, weil es als ästhetische Schwelle zum Buch dient, welche die Wahrnehmung des Folgenden maßgeblich prägt.[49] Vor diesem Hintergrund verweist die titelgebende Labyrinth-Metapher nicht nur auf die Irrungen des *Hereticus*, sondern auch auf die im Buch enthaltene Radierfolge selbst, zu deren Bewältigung die Betrachtenden aus Sicht des Verlegers offenbar einer verlässlichen Führung bedürfen.[50] Die das Titelfeld rahmende Architektur fungiert in diesem Sinne zugleich als Eingangstor in den im Buch enthaltenen ‚Irrgarten' aus Bildern und Texten, an dem gleichsam als Orientierungshilfe einige den Inhalt der Graphiken aufgreifende Figuren aufgestellt sind.

So erscheint etwa auf der rechten Seite des Blattes die Gestalt des *Hereticus*, dessen Rolle damit bereits zu Beginn der Betrachtung und Lektüre des *Doolhof* entscheidend konfiguriert wird. Die Figur des Ketzers hält hier gemeinsam mit der hinter ihr stehenden, den *Bedroch* (‚Betrug') verkörpernden Teufelsfigur ein mit *lust* (‚Begierde') be-

48 Herman de la Fontaine Verwey nimmt hingegen an, die Epigramme seien bereits deutlich vor dem Titelblatt, womöglich bei einem früheren, gescheiterten Publikationsversuch der Graphiken entstanden. Dies schlägt er vor allem deshalb vor, weil er in den Epigrammen eine katholische Perspektive erkennt, die mit Cloppenburghs konfessioneller Ausrichtung in Konflikt stehe. Vgl. Fontaine Verwey 1969, S. 72.

49 Zur Schwellenfunktion von Titelblättern vgl. Fumaroli 1994, S. 325–342.

50 Gemäß der Etymologie des niederländischen Begriffs *doolhof*, der sich vom Verb *dolen* (‚verirren', ‚verlaufen') ableitet, wird hier weniger auf das ‚klassische' antike und mittelalterliche Modell eines Labyrinths mit einem einzigen verschlungenen Weg angespielt, sondern vielmehr auf die kulturgeschichtlich jüngere, im 15. Jahrhundert erstmals bildlich dargestellte Form eines ‚Irrgartens' mit mehreren, zum Teil in Sackgassen endenden Wegen rekurriert. Zu den unterschiedlichen Arten von Labyrinthen vgl. Kern 1982, S. 13.

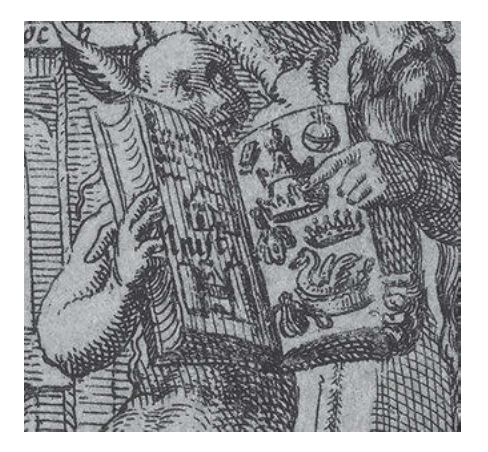



Abb. 11. Geöffnetes Buch des *Hereticus*, Detail aus Abb. 1.

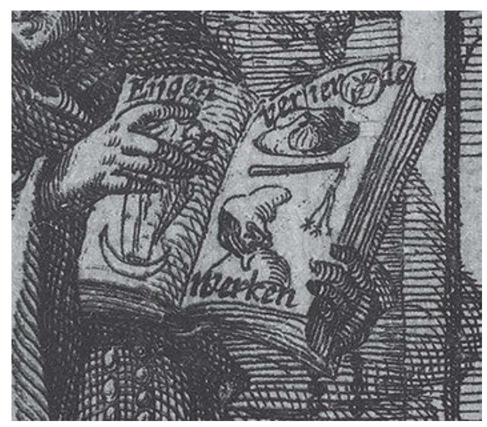


Abb. 12. Geöffnetes Buch der *Blint vernuft*, Detail aus Abb. 1.

schriftetes Buch empor, in dem Symbole kirchlicher und weltlicher Macht sowie irdischen Besitztums, unter ihnen die durch den Fingerzeig des Häretikers hervorgehobene päpstliche Tiara, zu erkennen sind (Abb. 11). Diese nachdrückliche Präsentation des geöffneten Buches rekurriert auf eine in der Radierfolge bewusst generierte Leerstelle: Während der ketzerische Inhalt der Schriften, mit denen sich der *Hereticus* etwa in der ‚Studierzimmerszene' befasst, für die Betrachtenden stets verborgen bleibt, stellt das Titelbild bereits im Vorhinein klar, welche ‚verwerflichen' katholischen Lehren die verwendeten Bücher enthalten.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Titelblattes setzt sich die antikatholische Motivik fort: Die Personifikation der die Bibel mit Füßen tretenden *Blint vernuft* (‚Blinde Vernunft') in Gestalt einer mit einem Rosenkranz ausgestatteten Nonne zeigt den Rezipient:innen hier ebenfalls ein aufgeschlagenes Buch, in welchem die Darstellungen eines mit Jakobsmuschel geschmückten Pilgerhuts, einer Geißel, einer an den Habit der Kapuziner erinnernden Mönchskutte sowie einer Mondsichelmadonna zu sehen sind (Abb. 12). Die Beschriftung der Seiten mit *Eijgen versierde werken* (‚Selbst erdachte Werke') greift auf subtile Weise die *ornatus*-Thematik auf, indem sie die Ähnlichkeit der Worte *versieren* (‚ausdenken, sich vorstellen, fingieren, erdichten') und *vercieren* (‚schmücken') absichtsvoll in Szene setzt.[51] In Verbindung mit der bereits erwähnten

51 Das von der *Officina Plantiniana* publizierte niederländisch-lateinische Wörterbuch *Etymologicum Teutonicae Linguae* von Cornelius Kiliaan gibt unter dem Lemma *vercieren* die Übersetzungen *ornare*, *adornare*, *exornare*, *perornare*, *decorare*, *condecorare*, *comere*, *excolere*, *expolire* und für den Begriff *versieren* die Übertragungen *comminisci*, *fingere*, *effingere*, *configere*, *commentari*, *excogitare*, *ementiri*, *assimulare* an. Vgl. Kiliaan: Etymologicum, S. 583 u. 602.

Titelformulierung *met schone figuren verciert* werden die ‚schmückenden' Inventionen der Radierungen unter implizitem Rückgriff auf protestantische Argumente der Bilderkritik so in eine prekäre Nähe zur vermeintlich in die Irre führenden Fiktion altgläubiger Frömmigkeitspraktiken gebracht, um vor einer allzu starken religiösen Vertiefung in sie zu warnen. Die – wohl in Anspielung auf die traditionelle Ikonographie der *Synagoga* – verbundenen Augen der Nonnenfigur verweisen damit zusammenhängend auf die geistige Blindheit, welche mit dieser Form der Äußerlichkeit einhergeht. Die Substanzlosigkeit der ‚falschen' Religion respektive Konfession wird dabei zugleich in der schattenhaften Gestalt des *Heylich schijn* (‚Scheinfrömmigkeit') anschaulich, deren angedeutete Tonsur eine weitere antirömische Pointe darstellt.

Das vom Verleger in Auftrag gegebene Titelblatt inszeniert die katholischen Lehren und Institutionen demnach unmissverständlich als Inbegriff der Ketzerei, in deren ausweglosem Labyrinth sich der *Hereticus* verläuft.[52] Diesem stellt das Bild die kontrastierenden Prinzipien wahrer Einsicht entgegen, die von den vier weiblichen Figuren oberhalb der rahmenden Architektur verkörpert werden: An den Außenseiten erscheinen die Personifikationen der *Naersticheÿt* (‚Fleiß') mit einer Sanduhr und einem Spinnennetz sowie der *Gerechticheyt* (‚Gerechtigkeit') mit Schwert und Waage als Attributen. Dazwischen werden die jeweils mit einem Buch ausgestatteten Gestalten des *Ondersoeck der Schriftur* (‚Schriftstudium') und der *Waerheÿt* (‚Wahrheit') durch ihre prominente Positionierung sowie ihre einander spiegelbildlich entsprechenden Körperhaltungen als komplementäre Erkenntnisprinzipien betont. Allein durch die eingehende Beschäftigung mit der Bibel, so die hierin zum Ausdruck kommende Argumentation, ist ein Zugang zur Wahrheit und mithin auch die Entlarvung der Häresie möglich, wie auch durch den Verweis der beiden Figuren auf die zwischen ihnen angebrachte Kartusche hervorgehoben wird. In dieser sind die Porträts dreier zu Exempla der Ketzerei stilisierter Theologen zu sehen: Der im 4. Jahrhundert auf dem Konzil von Nicäa verbrannte Arius erscheint flankiert von dem 1553 auf Betreiben Calvins zum Tode verurteilen Michael Servetus sowie dem 1604 verstorbenen italienischen Theologen Fausto Sozzini,[53] wobei ihre Dreizahl in diskreditierender Weise auf die ihnen gemeinsame antitrinitarische Lehre verweist.[54]

Die Ablehnung des Dreifaltigkeitsdogmas galt aus calvinistischer Perspektive – neben der römischen Konfession – als gefährlichste Form der Ketzerei und besaß zu

52 Zum Labyrinth als „Imaginationsfigur" vgl. Ernst 2018.

53 Vgl. Fontaine Verwey 1969, S. 72f.

54 Eine vergleichbare Inszenierung der ‚Ketzerei' findet sich bereits in dem 1336–1337 von Andrea di Bonaiuto angefertigten Fresko *Der Triumph des hl. Thomas von Aquin* in der Spanischen Kapelle von Santa Maria Novella in Florenz, wo die drei unter dem Thronenden zu sehenden Figuren üblicherweise als Averroes, Arius und Sabellius gedeutet werden. Vgl. zu dem Bildprogramm u.a. Gardner 1979; Polzer 1995; Dieck 1997.

Beginn des 17. Jahrhunderts angesichts der Konflikte mit den des Sozinianismus bezichtigten Arminianern sowie der davon ausgelösten politisch-religiösen Staatskrise in der Republik der Vereinigten Provinzen höchste Aktualität.[55] Vor dem Hintergrund einer historischen Phase, in der sowohl die Remonstranten als auch die zunehmenden Missionstätigkeiten der Jesuiten in den nördlichen Niederlanden von den Calvinisten als existenzielle Bedrohung für den ‚wahren' Glauben sowie die Vorrangstellung ihrer Kirche wahrgenommen wurden,[56] vereint das Titelblatt des *Doolhof* somit aus kontraremonstrantischer Perspektive beide zentralen Formen der vermeintlichen Häresie, deren geschichtliches wie konfessionelles Spektrum es visualisiert.[57]

Für die religiöse Zielsetzung, welche der Verleger mit seiner Buchausgabe der Graphikserie verfolgte, stellten dabei vor allem jene Bildfindungen eine Herausforderung dar, welche die Möglichkeit missbräuchlicher Verwendung der Bibel vor Augen führen, da sie als potenzielle Anknüpfungspunkte für eine Infragestellung des protestantischen Schriftprinzips fungieren konnten. Um eine derartige Rezeption der Graphiken möglichst auszuschließen, inszenierte Cloppenburgh das Studium der Heiligen Schrift nicht nur auf dem Titelblatt als einzigen Zugang zur göttlichen Wahrheit. Er nutzte dafür vor allem die den einzelnen Radierungen gegenübergestellten Texte, welche diese heikle Thematik entweder im Sinne eines schriftlichen Gegengewichts vollständig ausblenden oder die entsprechenden Motive bewusst umdeuten.[58]

In Bezug auf die bereits vorgestellte ‚Ausstattungsszene' auf dem neunten Blatt der Folge (Abb. 8), welche mit dem Verweis auf die *littera occidens* die diffizile Problematik widerstreitender Ansätze der Bibelauslegung explizit aufruft, erläutert das Epigramm beispielsweise beiläufig: *De Ketter comt zijn boeck in handen steken, / Te samen sy soo vvand'len door het Landt.*[59] (‚Der Ketzer kommt, um [ihr] sein Buch in die Hände zu drücken, / Zusammen wandern sie so durch das Land.') Noch offensichtlicher wird die beabsichtigte Rezeptionslenkung in dem der Brunnenszene auf der 15. Graphik (Abb. 10) beigegebenen Epigramm, welches die ikonographische Eigenart der *fons vitae*-Darstellung verschweigt und stattdessen suggeriert, das Wasser entspringe auch im vorliegenden Bild der Seitenwunde und nicht dem Mund Christi. Mehrmals verweisen die Verse auf das nicht dargestellte Blut des Erlösers, um die Vorstellung einer Verunreinigung

55 Vgl. Kootte 1994; Rohls 2005; Sierhuis 2015, S. 66.

56 Zur *Missio Hollandica* der Jesuiten sowie zur katholischen Präsenz in der Republik der Vereinigten Provinzen vgl. u.a. Kooi 2012; Gennip 2014; Begheyn 2014, S. 17–53.

57 Auch Herman de la Fontaine Verwey nimmt den religionsgeschichtlichen Kontext der Konflikte mit den Remonstranten als Anlass der Publikation des *Doolhof* an. Vgl. Fontaine Verwey 1969, S. 73.

58 Zur Debatte um das Verhältnis von Bibeltext und Wahrheit in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts vgl. Nellen / Steenbakkers 2017 sowie Ossa-Richardson 2017.

59 Doolhof, o.S., Epigramm Nr. IX.

des Gotteswortes in der Wahrnehmung der Rezipierenden in den Hintergrund treten zu lassen.[60]

Die Gefahr einer aus Sicht des Verlegers problematischen Deutung bestand schließlich auch im Hinblick auf die Darstellung des inneren Widerstreits des *Hereticus* und der *Secta* auf dem 16. Blatt (Abb. 9). Denn diese bot die naheliegende Möglichkeit, die Szene auf die Kontroversen zwischen Remonstranten und Kontraremonstranten zu beziehen und die reformierte Kirche damit selbst in den Verdacht der Häresie geraten zu lassen. Ohne dass das Bild selbst eine derartige Deutung vorgibt, besteht das ergänzte Epigramm daher zur Hälfte aus einer eindeutig antikatholischen Invektive, die exemplarisch das konfessionell umstrittene Läuten von Totenglocken sowie die Ablehnung des Abendmahls in beiderlei Gestalt als Kennzeichen der Ketzerei anführt:

> [...]
> VVien hoor' ick daer dit op de Christens duyden?
> Ghekapte zot, vveet ghy vvat Ketters zijn?
> De Clocken die voor d'af-ghestorven luyden,
> Die gheven Broodt, en houden zelf den VVijn
> Int Sacrament. Die sulcke Leeren smeden
> Om vuyl ghevvin, daer-men met lachen moet.
> Och! hoe verdeylt zijt ghy, o Roomsche, heden?
> En meer verdeylt ghy voorden sult met spoet.[61]
>
> (‚Wen höre ich da dies auf die Christen deuten? / Bekappter Narr, weißt du, was Ketzer sind? / Die, die Glocken für die Verstorbenen läuten, / Die Brot geben und den Wein für sich behalten / Im Sakrament. Die, die solche Lehren schmieden / Für schmutzigen Gewinn, dass man dabei lachen muss. / Ach! Wie gespalten seid Ihr, oh Römische, heute? / Und noch gespaltener werdet ihr bald sein.')

Die ursprüngliche konfessionelle Unbestimmtheit von *Aufstieg und Fall des Häretikers* ermöglichte demnach einerseits eine Aktualisierung und Umdeutung, andererseits erzeugte sie potenzielle Spannungspunkte, an denen sich Cloppenburghs verlegerische Strategie umso deutlicher niederschlug. Er bemühte sich darum, durch den kalkulierten Einsatz der spezifischen Gestaltungsoptionen des Buchmediums – insbesondere die

60 Doolhof, o.S., Epigramm Nr. XV: [...] *Des Zieles bloedt (ick segghe IESVS CHRIST) / Besoetelt vvordt, de Ketter daer in vvoelet / En (met verlof) o schande! daer in pist. /* [...] *Hebt ghy daerom u dierbaer bloedt vergoten, / Onzondigh Lam?* [...]. (‚Der Seele Blut (ich sage, Jesus Christus) / Wird besudelt, der Ketzer wühlt es auf / Und (mit Verlaub), oh Schande!, pisst hinein. / [...] Hast Du darum Dein kostbares Blut vergossen, / Sündeloses Lamm? [...]').

61 Doolhof, o.S., Epigramm Nr. XVI. Herman de la Fontaine Verwey nimmt hingegen an, der Dichter spreche hier mit Bitterkeit von der Spaltung der Römischen Kirche, und sei demzufolge selbst Katholik gewesen. Vgl. Fontaine Verwey 1969, S. 72.

Ergänzung des Titelblattes sowie weiterer Textelemente – einigen der von den Graphiken gegebenen Auslegungsmöglichkeiten entgegenzuwirken, um die aus reformierter Perspektive von Coornherts und Goltzius' Konzept generierten Risiken zu minimieren. Es sind gerade derartige Phänomene intermedialer Reibungen, Verschiebungen und Brüche, in denen sich in beiden Versionen der Radierfolge eine zielgerichtete Reflexion über das Wechselverhältnis von Bild und Text manifestiert.[62]

3. Cloppenburghs *Doolhof* als intermediale Re-Invention

Bereits die Bindung von Druckgraphiken zu einem Buch limitiert die Möglichkeiten der Auseinandersetzung damit insofern auf ganz praktische Weise, als sie die freie Handhabung – das heißt beispielsweise die Verschiebung und Neuanordnung sowie das Nebeneinanderlegen einzelner Blätter zum direkten Vergleich – begrenzt und noch deutlicher als die inschriftliche Nummerierung eine Betrachtungsreihenfolge vorgibt. Die medialen Gegebenheiten des *Doolhof* fordern folglich im Vergleich zur ersten Version der Radierfolge eine grundlegend veränderte Rezeptionshaltung ein, indem sie die Bilder nicht nur von vorneherein durch ihre ‚Fixierung' gleichsam einhegen, sondern sie darüber hinaus dem nun im Umfang dominierenden sowie eine die Wahrnehmung lenkende Rahmenposition einnehmenden Text bei-, wenn nicht sogar unterordnen.[63]

In diesem Zusammenhang ergibt sich eine grundlegende Verschiebung auch im Hinblick auf die selbstreflexive Dimension des Werks, die in der ursprünglichen Folge in den ihren eigenen epistemischen Status hinterfragenden Graphiken beziehungsweise in deren Wechselbeziehung mit den jeweils zitierten biblischen Versen zum Ausdruck kommt. Cloppenburghs Buchausgabe greift diese Aspekte von *Aufstieg und Fall des Häretikers* auf, bemüht sich jedoch außerdem darum, eine weitere Ebene der gewissermaßen externen Bilderkritik auf dem Titelblatt sowie vor allem im Medium des Textes vorzulagern und den Radierungen respektive den von ihnen zur aktiven Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk angeleiteten Rezipient:innen dadurch die Deutungshoheit konsequent zu entziehen: Während die Vorrede zunächst mit der Aufforderung *Comt ende siet*[64] (‚Kommt und seht') einsetzt, formuliert gleich das dem ersten Blatt (Abb. 2) zugeordnete Epigramm in diesem Sinne eine von der allegorisch umgedeuteten Darstellung des Tanzes um das Goldene Kalb veranlasste, jedoch auf die Beschäftigung mit der Radierfolge übertragbare Warnung vor einer allzu starken Involvierung in den explizit angesprochenen Akt der Bildbetrachtung: *Soo siet dan hier hoe domme menschen*

62 Zur ästhetischen Relevanz derartiger Reibungen und Brüche in intermedialen Phänomenen vgl. Müller 1998, S. 31f.; Robert 2014, S. 16 sowie Arend 2017.

63 Zur rezeptionslenkenden Funktion verschiedener Formen von ‚Rahmungen' eines Buches vgl. grundlegend Genette 1989 [1987].

64 Doolhof, o.S., Voor-reden.

springhen / Voor een dom beeldt, dat noch gheen leven heeft, / En leert u zelfs hier naermaels beter dvvinghen: / VVant vvee hem die een beeldt Gods eere gheeft![65] (‚So seht denn hier, wie dumme Menschen springen / Vor einem dummen Bild, das doch nicht lebendig ist, / Und lernt Euch selbst nachmals besser zu beherrschen: Denn wehe dem, der einem Bild Gottes Ehre gibt!‘)

Geradezu folgerichtig weist die Nachrede, welche die zentrale religiöse und moraldidaktische Botschaft des *Doolhof* resümiert, rückblickend darauf hin, dass nicht die Bilder allein, sondern auch die Epigramme für die Deutung sowie die gewinnbringende Anwendung des Dargestellten auf das eigene Leben ausschlaggebend seien: *Aenschouwer, die ghesien hebt en ghelesen / De wercken quaedt en straf van Ketters vals / Wilt met haer schae ten minsten nu wijs wesen, / Eer u den strick comt vallen om den Hals.*[66] (‚Betrachter, die ihr gesehen habt *und gelesen* [Hervorhebung M.H.] / Die schlechten Werke und die Strafe des Falls der Ketzer, / Sollt jetzt zumindest mit ihrem Schaden weise werden, / Bevor Euch selbst der Strick um den Hals fällt.‘)

Dem wahrscheinlich erst auf Veranlassung von Cloppenburgh auf mehreren Blättern hinzugefügten, auf Hendrick Goltzius als Urheber der Radierungen verweisenden Monogramm ‚HG‘ kommt vor diesem Hintergrund eine ambivalente Funktion zu: Die visuelle Autorität des Künstlers aufzurufen, kann zum einen mit den ökonomischen Interessen des Verlegers erklärt werden, der vom zeitgenössischen Ruhm des Anfang 1617 verstorbenen Graphikers und Malers zu profitieren strebte. Zum anderen werden die Bildfindungen auf diese Weise dezidiert als dessen Schöpfung markiert, um so zwar ihren kreativen Wert zu betonen, aber auch ihre durch die Inschriften suggerierte unmittelbare Verbindung zum biblischen Text sowie ihren damit einhergehenden exegetischen Anspruch zu relativieren. In diesem Sinne lässt sich die Warnung, welche das Epigramm zur zweiten Radierung abschließt, nicht nur auf in die Irre führende theologische Schriften, sondern auch auf das Werk des Künstlers beziehen: *Indien ghy vvilt de rechte kennis crijghen, / Blijft by Gods vvoordt, en vliedt der Menschen vondt.*[67] (‚Da ihr rechte Erkenntnis erlangen wollt, / Bleibt bei Gottes Wort und flieht vor den Erfindungen der Menschen.‘) Die Bildinventionen werden jedoch nicht nur im Hinblick auf die ihnen zukommende erkenntnisstiftende Leistungsfähigkeit problematisiert, sondern zugleich als potenziell gefährlich gekennzeichnet. Denn die auffällige Positionierung des ersten Monogramms am Fuß der Säule, auf welcher das von den verkörperten Lastern angebetete Goldene Kalb erscheint (Abb. 2), bringt Goltzius’ Radierungen in eine prekäre Nähe zum verwerflichen Kultbild, um so die im Text ausgedrückte Aufforderung zur Selbstkontrolle und intellektuellen Zurückhaltung bei der Bildbetrachtung noch weiter zu

65 Doolhof, o.S., Epigramm Nr. I.
66 Doolhof, o.S., Besluyt.
67 Doolhof, o.S., Epigramm Nr. II.

forcieren.[68] In der Warnung vor dem Schein der Bilder fallen die Konzepte der ursprünglichen Graphikserie sowie ihrer Neukonfiguration demnach signifikant zusammen, unterscheiden sich dabei jedoch erheblich in ihrer Bewertung und Funktionalisierung der jeweiligen Potenziale von Bild, Text und Rezeptionsleistung der Betrachtenden im ästhetischen Kommunikations- und Erkenntnisprozess.

Um die hinzugefügten Texte dabei in ihrer hermeneutischen Aufgabe zu stärken, übernahm Cloppenburgh eine intermediale Struktur, die sich formal am Aufbau der im 17. Jahrhundert populären Emblembücher orientiert, wie er sie in seiner Offizin auch selbst herausgab.[69] In diesen Werken dienten die den Graphiken beigegebenen Verse in der Regel dazu, das von den oftmals bewusst enigmatischen oder mehrdeutigen bildlichen Darstellungen ausgelöste Spiel der Assoziationen und Interpretationen im Hinblick auf ein vermeintlich richtiges Verständnis der Bilder aufzulösen.[70] Diese Erwartungshaltung der zeitgenössischen Rezipient:innen bemühte sich der Verleger offenkundig auch für seine Ausgabe des *Doolhof* nutzbar zu machen, um insbesondere die Wahrnehmung und Auslegung in konfessioneller Hinsicht heikler Blätter der Graphikserie durch die Texte als autoritative Deutungsinstanzen zu leiten.

Dazu wird in den Epigrammen ironischerweise gerade jenes Mittel eingesetzt, welches die Radierungen entschieden verurteilen: eine kunstvoll geformte Sprache, welche die Leser:innen mit unzähligen Interjektionen, Alliterationen, Metaphern, rhetorischen Fragen und weiteren Stilmitteln anzusprechen sowie zu überzeugen versucht. Auch diesem Friktionspunkt begegnet der ergänzte Text, indem er mit Bezug auf die ‚Ausstattungsszene' auf dem neunten Blatt (Abb. 8) zwischen einer rechtmäßigen und einer missbräuchlichen Verwendung der Rhetorik unterscheidet: *Daer toe en is vvelsprekens conste schoone / Ghegheven niet, om soo te zijn misbruyckt; / Maer op dat-men des Heeren goetheydt toone, / En VVaerheydt vvijs die somtijts voor ons duyckt.*[71] (‚Dazu ist die schöne Redekunst / Nicht gegeben, um so missbraucht zu werden; / Sondern, damit man des Herrn Güte zeige, / Und die rechte Wahrheit, die sich manchmal vor uns verbirgt.') In diesen Versen kommt nicht nur eine im Vergleich zu Coornherts und Goltzius' Serie veränderte Bewertung von Sprache und ihrer angemessenen Gestaltung, sondern vor allem auch ein gewandeltes Wahrheitskonzept zum Ausdruck: Der Vorstellung der *nuda veritas*, die sich den Blicken freimütig präsentiert, wird diejenige einer verhüllten, erklärungsbedürftigen Wahrheit gegenübergestellt und das erkenntnisstiftende Potenzial des Sichtbaren somit auch auf metaphorischer Ebene programmatisch in Frage gestellt.

68 Aufgrund der mangelhaften Druckqualität lässt sich ein offenbar neben dem Goltzius-Monogramm erscheinendes weiteres Signum nicht identifizieren.

69 Vgl. z.B. die von Cloppenburgh publizierten Ausgaben von Gerrit Hendricxsz van Breughels *Cupido's Lusthof ende der amoureuse*[*n*] *boogaert* (1613) oder Johan de Brunes *Zinne-werck* (1624).

70 Vgl. u.a. Porteman 1977, S. 37; Kleinschmidt 1979, S. 391 sowie Enenkel 2019, S. 266–309.

71 Doolhof, o.S., Epigramm Nr. IX.

Cloppenburghs Neuauflage kann demnach, so lässt sich resümieren, als Ergebnis einer konfessionell begründeten kreativen Auseinandersetzung mit der von Hendrick Goltzius angefertigten Radierfolge begriffen werden, welche die thematische Verknüpfung von Bibelhermeneutik, Rhetorik- sowie Kunsttheorie gezielt aufgreift und umdeutet. Gerade die Reaktionen auf die hierdurch entstehenden Irritationen und Widersprüchlichkeiten prägten dabei die intermediale Gestaltung ebenso wie die Semantik des *Doolhof.* Bezeichnenderweise wurde eine ähnliche Form bilderkritischer ‚Bearbeitung' des Werks auch nach seiner Publikation noch fortgesetzt, wie ein heute im British Museum aufbewahrtes Exemplar des Buches belegt.[72] In einem vermutlich seinerseits religiös motivierten ikonoklastischen Akt entfernte ein späterer Besitzer offenbar absichtsvoll die beiden am deutlichsten antikatholischen Motive des Titelblattes, indem er die päpstliche Tiara sowie große Teile der Madonnenfigur in den geöffneten Büchern auskratzte – vielleicht, um die eklatanten Symbole ‚verwerflicher' Glaubenspraxis zu zerstören und sie somit vollends ihrer Wirksamkeit zu berauben, womöglich aber auch, um die Radierfolge damit erneut konfessionell umzucodieren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Biblia sacra vulgata = Biblia sacra vulgata. Lateinisch – Deutsch, 5 Bde., hg. von Andreas Beriger / Widu-Wolfgang Ehlers / Michael Fieger, Berlin / Boston 2018.

Brant: Narrenschiff = Brant, Sebastian: Das Narrenschiff. Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben, hg. von Manfred Lemmer, 4. erw. Aufl. Berlin 2004 (Neudrucke deutscher Literaturwerke, N. F. 5).

Coornhert: Zedekunst = Coornhert, Dirck Volckertsz.: Zedekunst dat is wellevenskunste, hg. von Bruno Becker, Leiden 1942. URL: https://www.dbnl.org/tekst/coor001zede01_01/index.php (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Doolhof = Den Doolhof van de dwalende gheesten waer in den Aenvang, Voortgang, Vruchten, ende Eynde der Mensch-verleydende Ketters, als in eenen Spiegel voor oogen worden gestelt, Amsterdam: Jan Evertsz. Cloppenburgh o.J. [ca. 1620]. Allard Pierson, Universiteit van Amsterdam, Signatur: 68847098.

Erasmus: Enchiridion = Erasmus, Desiderius: Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Epistola ad Paulum Volzium. Brief an Paul Volz / Enchiridion militis christiani. Handbüchlein eines christlichen Streiters, hg., übers. u. eingel. von Werner Welzig, Darmstadt 1968.

72 British Museum, Inv.-Nr. 1856,0209.106. Vgl. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1856-0209-106 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Erasmus: Adages = Erasmus, Desiderius: Collected Works of Erasmus, Bd. 31: Adages I il 1 to I v 100, übers. von Margaret Mann Phillips, Toronto 1982.
Erasmus: New Testament = Erasmus, Desiderius: Collected Works of Erasmus, Bd. 43: New Testament Scholarship. Paraphrases on the Epistles to the Corinthians, the Epistles to the Ephesians, Philippians, Colossians, and Thessalonians, übers. von Mechtilde O'Mara / Edward A. Phillips, hg. von Robert D. Sider, Toronto 2009.
Kiliaan: Etymologicum = Kiliaan, Cornelius: Etymologicum Teutonicae linguae, sive dictionarium Teutonico-Latinum: praecipuas Teutonicae linguae dictiones et phrases Latine interpretatas, & cum aliis nonnullis linguis obiter collatas complectens, 3. Aufl. Antwerpen: Jan Moretus, 1599. Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: 73.Aa.57 ALT PRUNK, URL: https://onb.digital/result/10310FE2 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Luther: Neues Testament = Luther, Martin: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Abt. 3, Bd. 7: Das Neue Testament, zweite Hälfte (Episteln und Offenbarung), Weimar 1931.

Sekundärliteratur

Arend 2017 = Arend, Stefanie: Vorüberlegungen zum Entwurf einer intermedialen Rhetorik anhand von emblematischen Figurationen in der Frühen Neuzeit, in: Jörg Robert (Hg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte, Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 209), S. 287–305.
Arnade 2008 = Arnade, Peter J.: Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots. The Political Culture of the Dutch Revolt, Ithaca 2008.
Bartsch 1803 = Bartsch, Adam von: Le peintre-graveur, Bd. 3, Wien 1803. DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.22885 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Begheyn 2014 = Begheyn, Paul: Jesuit Books in the Dutch Republic and Its Generality Lands, 1567–1773. A Bibliography, Boston 2014 (Library of the Written Word 35).
Beißer 1966 = Beißer, Friedrich: Claritas scripturae bei Martin Luther, Göttingen 1966 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 18).
Blumenberg 1957 = Blumenberg, Hans: Licht als Metapher der Wahrheit, in: Studium Generale 10 (1957), S. 432–447.
Blumenberg 2013 [1960] = Paradigmen zu einer Metaphorologie, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a.M. 2013 (Suhrkamp-Studienbibliothek 10) [zuerst Bonn 1960].
Blumenberg 2019 = Blumenberg, Hans: Die nackte Wahrheit, Berlin 2019 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2281).
Braungart 1989 = Braungart, Georg: JAKOB BIDERMANNS CENODOXUS. Zeitdiagnose, superbia-Kritik, komischtragische Entlarvung und theatralische Bekehrungsstrategie, in: Daphnis 18 (1989), S. 581–640.
Brinkmann 1980 = Brinkmann, Hennig: Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.
Burger 1911 = Burger, Combertus Pieter: Cloppenburch (Jan Evertsz.) (2), in: Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, 10 Bde., Red. Philipp C. Molhuysen / Petrus J. Blok, Leiden 1911–1937, Bd. 1, Leiden 1911, Sp. 612f.
Butzer / Jacob / Kurz 2005 = Butzer, Günter / Jacob, Joachim / Kurz, Gerhard: „Und vieles / Wie auf den Schultern eine / Last von Scheitern ist / Zu behalten.“. Zum Widerstreit von Gedächtnis und Erinnerung an Beispielen aus der Lyrik des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, Göttingen 2005 (Formen der Erinnerung 26), S. 265–296.

Curtius 1984 = Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 10. Aufl. Bern 1984 [zuerst Bern 1948].
Dieck 1997 = Dieck, Margarete: Die Spanische Kapelle in Florenz. Das trecenteske Bildprogramm des Kapitelsaals der Dominikaner von S. Maria Novella, Frankfurt a.M. 1997 (Europäische Hochschulschriften 28/298).
Duke 1990 = Duke, Alastair C.: The Time of Troubles in the County of Holland, 1566–67, in: Alastair C. Duke: Reformation and Revolt in the Low Countries, London / Ronceverte 1990, S. 125–151.
Ebeling 1951 = Ebeling, Gerhard: Die Anfänge von Luthers Hermeneutik, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 48 (1951), S. 172–230.
Enenkel 2019 = Enenkel, Karl A. E.: The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510–1610, Leiden / Boston 2019 (Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History 36).
Engels 1998 = Engels, Johannes: Ingenium, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 9 Bde., hg. von Gerd Ueding, Tübingen 1992–2009, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 382–417.
Entner 2000 = Entner, Heinz: Imitatio, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, 3 Bde., hg. von Georg Braungart / Harald Fricke / Klaus Grubmüller / Jan-Dirk Müller / Friedrich Vollhardt / Klaus Weimar, Berlin / Boston 1997–2003, Bd. 2, Berlin / Boston 2000, S. 133–135.
Erchinger 2008 = Erchinger, Philipp: Das Bild der Rhetorik in der rhetorikkritischen Tradition, in: Ulla Fix / Andreas Gardt / Joachim Knape (Hgg.): Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research, 2 Bde., Berlin / Boston 2008–2009, Bd. 1, Berlin / Boston 2008 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 31.1), S. 991–1009.
Ernst 2018 = Ernst, Ulrich: Irr- und Umwege zur Wahrheit. Zu diegetischen, textgraphischen und buchkonzeptuellen Labyrinthen von der Antike bis zur frühen Neuzeit, in: Andreas Speer / Maxime Mauriège (Hgg.): Irrtum – Error – Erreur, Berlin / Boston 2018 (Miscellanea mediaevalia 40), S. 639–668.
Fontaine Verwey 1969 = Fontaine Verwey, Herman de la: Une œuvre de jeunesse de Hendrick Goltzius? *Den doolhof van de dwalende gheesten*, in: Miscellanea I. Q. van Regteren Altena, Amsterdam 1969, S. 70–73 u. 286–288.
Freedberg 1991 = Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago 1991.
Fuhrer 1997 = Fuhrer, Therese: Augustin contra Academicos (vel De Academicis). Bücher 2 und 3. Einleitung und Kommentar, Berlin / New York 1997 (Patristische Texte und Studien 46).
Fumaroli 1994 = Fumaroli, Marc: L'école du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle, Paris 1994 (Idées et Recherches).
Gardner 1979 = Gardner, Julian: Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in Santa Maria Novella, in: Art History 2 (1979), S. 107–138.
Genette 1989 [1987] = Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a.M. 1989 [zuerst frz. Paris 1987].
Gennip 2014 = Gennip, Joep W. J. van: Controversen in context. Een comparatief onderzoek naar de Nederlandstalige controversepublicaties van de Jezuïeten in de zeventiende-eeuwse Republiek, Hilversum 2014.
Gmelin 1932 = Gmelin, Hermann: Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance, 2 Bde., Erlangen 1932 (Romanische Forschungen 46).
Grabes 1973 = Grabes, Herbert: Speculum, Mirror und Looking-glass. Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. bis 17. Jahrhunderts, Tübingen 1973 (Buchreihe der Anglia 16).

Greiner 2006 = Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretationen, 2. aktualisierte und erg. Aufl. Tübingen 2006 (UTB für Wissenschaft. Uni-Taschenbücher 1665).

Hirschmann 1921 = Hirschmann, Otto: Verzeichnis des graphischen Werks von Hendrick Goltzius: 1558–1617, Leipzig 1921.

Israel 1995 = Israel, Jonathan Irvine: The Dutch Republic. Its Rise, Greatness and Fall, 1477–1806, Oxford 1995 (Oxford History of Early Modern Europe).

Jaumann 1995 = Jaumann, Hermann: Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius, Leiden 1995 (Brill's Studies in Intellectual History 62).

Kanz 2007 = Kanz, Roland: Lachhafte Bilder. Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit, in: Roland Kanz (Hg.): Das Komische in der Kunst, Köln 2007, S. 26–58.

Kern 1982 = Kern, Hermann: Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München 1982.

Kleinschmidt 1979 = Kleinschmidt, Erich: Denkform im geschichtlichen Prozeß. Zum Funktionswandel der Allegorie in der frühen Neuzeit, in: Walter Haug (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978, Stuttgart 1979 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 3), S. 388–404.

Konersmann 2004 = Konersmann, Ralf: Wahrheit, nackte, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter / Rudolf Eisler / Karlfried Gründer, Basel 1971–2007, Bd. 12, Basel 2004, Sp. 148–154.

Konersmann 2008 = Konersmann, Ralf: Implikationen der nackten Wahrheit, in: Scholion 5 (2008), S. 21–55.

Kooi 2012 = Kooi, Christine: Calvinists and Catholics During Holland's Golden Age. Heretics and Idolaters, Cambridge 2012.

Kootte 1994 = Kootte, Tanja G. (Hg.): Rekkelijk of precies. Remonstranten en Contraremonstranten ten tijde van Maurits en Oldenbarnevelt. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht 1994.

Köpf 2001 = Köpf, Ulrich: Die Hermeneutik Martin Luthers, in: Jan Schröder (Hg.): Theorie der Interpretation vom Humanismus bis zur Romantik. Rechtswissenschaft, Philosophie, Theologie. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposion in Tübingen, 29. September bis 1. Oktober 1999, Stuttgart 2001 (Contubernium 58), S. 15–29.

Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.

Krystof 1997 = Krystof, Doris: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius, Hildesheim / Zürich / New York 1997 (Studien zur Kunstgeschichte 107).

Leclerq 1983 = Leclerq, Jean: L'hérésie d'après les écrits de S. Bernard de Clairvaux, in: Willem Lourdaux (Hg.): The Concept of Heresy in the Middle Ages (11th–13th C.). Proceedings, 2. Aufl. Leuven 1983 (Mediaevalia Lovaniensia 1.4), S. 12–26.

Leeflang / Luijten 2003 = Leeflang, Huigen / Luijten, Ger (Hgg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam, Metropolitan Museum of Art New York und Toledo Museum of Art, Zwolle 2003.

Leesberg / Leeflang 2012 = Leesberg, Marjolein / Leeflang, Huigen: Hendrick Goltzius. Bd. 1, Ouderkerk aan den Ijssel 2012 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Melion 2009 = Melion, Walter S.: Bible Illustration in the Sixteenth-Century Low Countries, in: James Clifton / Walter S. Melion (Hgg.): Scripture for the Eyes. Bible Illustration in Netherlandish Prints

of the Sixteenth Century. Katalog zur Ausstellung im Museum of Biblical Art, Michael C. Carlos Museum, Emory University, New York 2009, S. 14–106.

Melion 2014 = Melion, Walter S.: Introduction. Visual Exegesis and Pieter Bruegel's *Christ and the Woman Taken in Adultery*, in: Walter S. Melion / James Clifton / Michel Weemans (Hgg.): Imago exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700, Leiden / Boston 2014 (Intersections 33), S. 1–41.

Melion 2019 = Melion, Walter S.: Introduction. Allegorical Forms and Functions, in: Walter S. Melion / James Clifton: Through a Glass Darkly. Allegory & Faith in Netherlandish Prints from Lucas van Leyden to Rembrandt. Katalog zur Ausstellung im Michael C. Carlos Musuem, Emory University, Atlanta, Georgia, hg. von Cynthia D. Blakeley, Atlanta 2019, S. 14–39.

Moes / Burger 1988 [1910] = Moes, Ernst Wilhelm / Burger, Combertus Pieter: De Amsterdamsche boekdrukkers en uitgevers in de zestiende eeuw, Bd. 3, Utrecht 1988 [zuerst Amsterdam 1910].

Montias 2002 = Montias, John Michael: Art at Auction in 17th Century Amsterdam, Amsterdam 2002.

Moser 2001 = Moser, Nelleke: De strijd voor rhetorica. Poëtica en positie van rederijkers in Vlaanderen, Brabant, Zeeland en Holland tussen 1450 en 1620, Amsterdam 2001.

Müller 1999 = Müller, Jürgen: Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä., München 1999.

Müller 2015 = Müller, Jürgen: Von Kirchen, Ketzern und anderen Blindenführern. Pieter Bruegels d.Ä. *Blindensturz* und die Ästhetik der Subversion, in: Eric Piltz / Gerd Schwerhoff (Hgg.): Gottlosigkeit und Eigensinn. Religiöse Devianz im konfessionellen Zeitalter, Berlin 2015 (Zeitschrift für Historische Forschung. Beiheft 51), S. 493–530.

Müller 1998 = Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept – einige Reflexionen zu dessen Geschichte, in: Jörg Helbig (Hg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin 1998, S. 31–40.

Nellen / Steenbakkers 2017 = Nellen, Henk J. M. / Steenbakkers, Piet: Biblical Philology in the Long Seventeenth Century: New Orientations, in: Dirk van Miert / Henk J. M. Nellen / Piet Steenbakkers / Jetze Touber (Hgg.): Scriptural Authority and Biblical Criticism in the Dutch Golden Age. God's Word Questioned, Oxford 2017, S. 16–57.

Ossa-Richardson 2017 = Ossa-Richardson, Anthony: The Naked Truth of Scripture. André Rivet between Bellarmine and Grotius, in: Dirk van Miert / Henk J. M. Nellen / Piet Steenbakkers / Jetze Touber (Hgg.): Scriptural Authority and Biblical Criticism in the Dutch Golden Age. God's Word Questioned, Oxford 2017, S. 109–130.

Panofsky 1930 = Panofsky, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, Leipzig / Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg 18). DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.29796 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Pawlak 2011 = Pawlak, Anna: Trilogie der Gottessuche. Pieter Bruegels d.Ä. *Sturz der gefallenen Engel*, *Triumph des Todes* und *Dulle Griet*, Berlin 2011.

Pawlak 2018 = Pawlak, Anna: Poetologie des Sturzes. Die Antike und ihre kreative Aneignung in Hendrick Goltzius' *Himmelsstürmern*, in: Johannes Lipps / Anna Pawlak (Hgg.): Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie. Katalog zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen, Tübingen 2018 (Schriften des Museums der Universität Tübingen 17), S. 66–79.

Peeters 1984 = Peeters, Leopold: Taalopvattingen van D. V. Coornhert (1522–1590), in: Gramma 8 (1984), S. 247–265.

Pigman 1980 = Pigman, George W.: Versions of Imitation in the Renaissance, in: Renaissance Quarterly 33 (1980), S. 1–32.

Pleij 1995 = Pleij, Herman: The Despisers of Rhetoric. Origins and Significance of Attacks on the Art of the Rhetoricians (Rederijkers) in the Sixteenth Century, in: Jelle Koopmans (Hg.): Rhetoric – Rhétoriqueurs – Rederijkers. Proceedings of the Colloquium, Amsterdam, 10–13 November 1993, Ams-

terdam 1995 (Verhandelingen. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, N.R. 162), S. 157–174.

Polzer 1995 = Polzer, Joseph: Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy, in: The Art Bulletin 77 (1995), S. 262–289.

Porteman 1977 = Porteman, Karel: Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur, Groningen 1977 (Nieuwe literaire Verkenningen).

Portuondo 2019 = Portuondo, María M.: The Spanish Disquiet. The Biblical Natural Philosophy of Benito Arias Montano, Chicago 2019.

Ramakers 1998 = Ramakers, Bart A. M.: Een onfascheidelijk stel. Rhetorica en Scriptura in het rederijkerstoneel, in: Wouter Abrahamse / Anneke C. G. Fleurkens / Marijke Meijer Drees (Hgg.): Kort tijtverdrijf. Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt, Amsterdam / Luxemburg 1998, S. 7–13.

Reznicek 1961 = Reznicek, Emil K.: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius, Utrecht 1961.

Robert 2014 = Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität, Darmstadt 2014 (Einführungen Germanistik).

Robling 1992 = Robling, Franz-Hubert: Ars, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 9 Bde., hg. von Gerd Ueding, Tübingen 1992–2009, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 1009–1030.

Rohls 2005 = Rohls, Jan: Calvinism, Arminianism and Socinianism in the Netherlands until the Synod of Dordt, in: Martin Mulsow / Jan Rohls (Hgg.): Socinianism and Arminianism. Antitrinitarians, Calvinists and Cultural Exchange in Seventeenth-Century Europe, Leiden 2005 (Brill's Studies in Intellectual History 134), S. 3–48.

Röttgers / Kalivoda 2012 = Röttgers, Kurt / Kalivoda, Gregor: Gewalt, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 9 Bde., hg. von Gerd Ueding, Tübingen 1992–2009, Bd. 10, Tübingen 2012, Sp. 339–356.

Schreiber 2017 = Schreiber, Tobias: Petrus Dathenus und der Heidelberger Katechismus. Eine traditionsgeschichtliche Untersuchung zum konfessionellen Wandel in der Kurpfalz um 1563, Göttingen 2017 (Refo500 Academic Studies 32).

Sellink 1997 = Sellink, Manfred: Philips Galle (1537–1612). Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp, Dissertation, Vrije Universiteit Amsterdam 1997.

Sierhuis 2015 = Sierhuis, Freya: The Literature of the Arminian Controversy. Religion, Politics and the Stage in the Dutch Republic, Oxford 2015.

Spies 1999 = Spies, Marijke: The Amsterdam Chamber De Eglentier and the Ideals of Erasmian Humanism, in: Henk Duits (Hg.): Rhetoric, Rhetoricians and Poets. Studies in Renaissance Poetry and Poetics, Amsterdam 1999, S. 51–56.

Stockhorst 2008 = Stockhorst, Stefanie: Lachen als Nebenwirkung der Barockkomödie. Zur Dominanz der Tugendlehre über das Komische in der Komödientheorie des 17. Jahrhunderts, in: Stefanie Stockhorst / Thomas Borgstedt / Dirk Niefanger (Hgg.): Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730), Amsterdam / New York 2008 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 40), S. 27–48.

Suckale 2008 [1995] = Suckale, Robert: Rogier van der Weyden – Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt, in: Robert Suckale: Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, hg. von Peter Schmidt / Gregor Wedekind, München 2008, S. 433–471 [zuerst Frankfurt a.M. 1995].

Veen 2000 = Veen, Mirjam van: ‚In allen gants suyver ende ghenoechsaem'. Dirk Volckertsz Coornhert (1522–1590) en de bijbel, in: Nederlands theologisch tijdschrift 54 (2000), S. 310–325.

Veldman 1989 = Veldman, Ilja M: Coornhert en de prentkunst, in: Henk Bonger (Hg.): Dirck Volckertszoon Coornhert. Dwars maar recht, Zutphen 1989, S. 115–143.

Veldman 1990 = Veldman, Ilja M. (Hg.): De wereld tussen goed en kwaad. Late prenten van Coornhert. Katalog zur Ausstellung im Stedelijk Museum het Catharina Gasthuis Gouda, 's-Gravenhage 1990.

Vetter 1972 = Vetter, Ewald M.: Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622, Münster 1972 (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, R. 2.15).
Voges 2019 = Voges, Ramon: Das Auge der Geschichte. Der Aufstand der Niederlande und die Französischen Religionskriege im Spiegel der Bildberichte Franz Hogenbergs (ca. 1560–1610), Leiden / Boston 2019 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 216).
Wadell 1969 = Wadell, Maj-Brit: Fons pietatis. Eine ikonographische Studie, Göteborg 1969.
Warner 1985 = Warner, Marina: Monuments & Maidens. The Allegory of the Female Form, London 1985.
Weststeijn 2008 = Weststeijn, Thijs: The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age, Amsterdam 2008 (Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age).

Anna Pawlak

Mysterium als Bildsequenz

Die Ästhetik des unvollendet Vollendeten in der *Anbetung der Hirten* von Hendrick Goltzius

Abstract

This chapter focuses on the complex visual rhetoric and the contemporary reception of Hendrick Goltzius' *Adoration of the Shepherds* which was handed down in six different printed versions, all of which are unfinished. I will argue that the engraving's *non-finito* functions as a metapictorial device to reflect on both the process of artistic creation, as well as on the general problem of depicting and perceiving mysteries of faith. These conceptually completed, but seemingly fragmentary works offer trajectories of vision that paradigmatically demonstrate the limits of representability. By oscillating between figuration and defiguration, the pictorial sequence thus explores the epistemic potential of the engraving as a medium of divine transcendence.

Keywords

Hendrick Goltzius, Jacob Matham, Adoration of the Shepherds, Incarnation, *Mysterium*, *Non-finito*, *Figura*

In der nächtlichen Stille spielt sich ein sonderbares Geschehen ab, dessen Anmut und ergreifende Intimität etwas Sakrosanktes an sich hat: Vier Figuren, die vom Licht einer Kerze effektvoll beleuchtet werden, interagieren stumm und dennoch von starken inneren Affekten bewegt, die sich in ihrer Mimik und Gestik widerspiegeln (Abb. 1). Die kompositorisch aneinandergedrängte Gruppe wirkt wie eine eingeschworene Gemeinschaft, die gerade – dies lassen die gleichermaßen freudigen wie andächtigen Gesichtsausdrücke vermuten – an einem *mysterium fascinosum* teilhat. Das ikonographische Grundmuster der Darstellung ist anhand der Figurenkonstellation trotz des fehlenden Raumbezugs unschwer zu identifizieren: Die Betrachtenden erkennen, wie die Hirten, denen ein Engel in der Nacht das *gaudium magnum*, die Geburt des Heilands in Bethlehem verkündet hat, über Josefs Arm hinweg ihre ersten Blicke auf das

* Der vorliegende Beitrag ist eine leicht überarbeitete Version meines für den Dessauer Ausstellungskatalog „Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit" verfassten Aufsatzes „Non-finito als *figura*. Das Mysterium der Inkarnation in Hendrick Goltzius' *Anbetung der Hirten*" (Pawlak 2017).

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-007

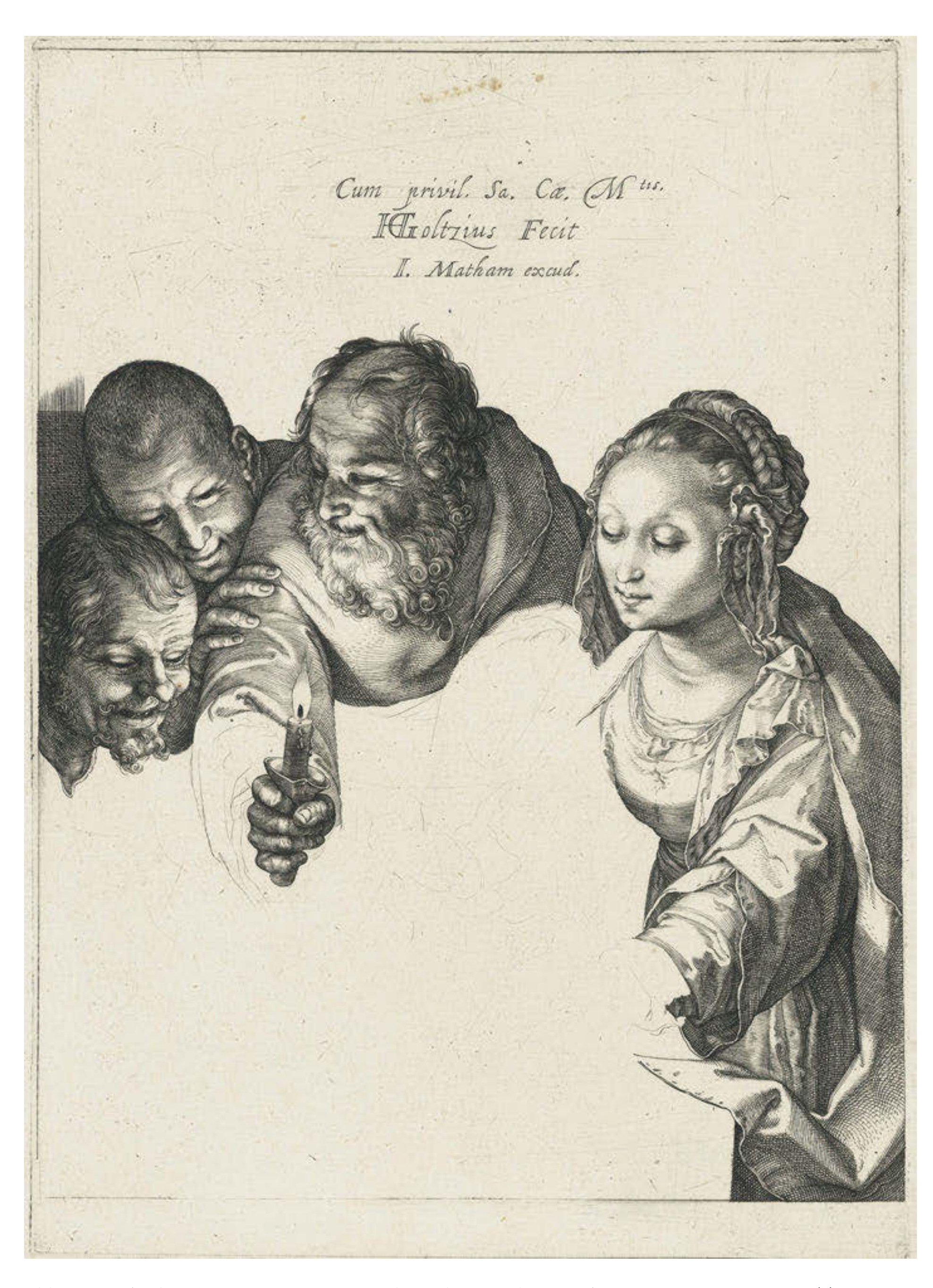


Abb. 1. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, um 1598–1600 (?), Kupferstich, erster von sechs Zuständen, 214 × 153 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.028.

neugeborene Kind erhaschen.[1] Während dieser mit einem Augurenlächeln aufmerksam die Reaktion der beiden Männer beobachtet, wendet sich die gedankenversunkene Maria dem Grund der grenzenlosen Bewunderung zu, dessen Anblick einen der herbeigeeilten Hirten mit offenem Mund beglückt staunen lässt und dem anderen eine Träne in das linke Auge treibt. Das Einbrechen des Göttlichen in die Welt vollzieht sich in einer sinnlichen Aura der *humilitas*, jener Demut, welche nicht nur die Hirten als erste Zeugen der Inkarnation verkörpern, sondern auch der Gottessohn, weil er sich als Mensch zuerst ihnen offenbarte.[2]

Das Mysterium der Menschwerdung Christi[3] und sein Verkünden an die Gläubigen bilden entsprechend einer jahrhundertelangen Darstellungstradition[4] den thematischen Schwerpunkt der wohl zwischen 1598 und 1600 entstandenen Druckgraphik, doch Hendrick Goltzius' *Anbetung der Hirten* markiert zugleich einen paradigmatischen Bruch mit der klassischen Ikonographie, mehr noch: Der Kupferstich gleicht einer theologischen Aporie in Bildform.[5]

Denn das *mysterium incarnationis* bedeutet, wie der Franziskaner Bernardino da Siena es um 1425 in einer Florentiner Predigt auf einmalige Weise zum Ausdruck brachte, dass „die Ewigkeit in die Zeit, das Unermessliche in die Messbarkeit, der Schöpfer in die Kreatur, Gott in den Menschen, das Leben in den Tod, [...] das Unfigürliche in die Figur, das Unerzählbare in die Rede, das Unerklärbare in die Sprache, das Unbegrenzte in den Raum" und nicht zuletzt „das Unsichtbare in das Sichtbare (*invisibilis in visionem*)" eingetreten sei.[6] Es war der gleichsam wichtigste ästhetische Akt der Heilsgeschichte: „Gott nahm Gestalt an, trat in Raum und Zeit ein, und ließ sich – im Wortsinn der griechischen *aisthesis* – mit allen Sinnen wahrnehmen."[7] Der *deus artifex* habe, wie Thomas Lentes treffend im Bezug auf Bernardinos Sermon konstatierte, sein eigenes Kunstwerk betreten, um sich fortan in seinem *artificium* zu erkennen zu geben (*Artifex ingreditur in artificium suum*).[8] Damit war der ontologische Status und ebenso die Funktion der An-

1 Lk 2,8–20.
2 Vgl. Büttner 1983, S. 40; Pochat 2004, S. 37; Mainberger 2007, S. 171–180.
3 Zum künstlerischen Umgang mit dem Mysterium der Inkarnation in der Frühen Neuzeit vgl. zuletzt Melion / Wandel 2015.
4 Zur Ikonographie der Verkündigung an die Hirten und der Anbetung des Kindes vgl. u.a. Nilgen 1965; Schiller 1966, S. 95–99.
5 Zu Goltzius' *Anbetung der Hirten* vgl. Bartsch 1803, S. 16f., Nr. 21; Hirschmann 1921, S. 12f., Nr. 15; Hollstein 1953, S. 6, Nr. 15; Strauss 1977, S. 676–679, Nr. 362; Leeflang 1990, S. 36–39; Müller 2002, S. 156f.; Parshall / Sell / Brodie 2001, S. 16–19; Leesberg 2012, S. 33–39, Nr. 14; Ketelsen / Tofahrn 2012, S. 59–62; Mensger 2016, S. 32f.
6 Bernardino da Siena: De Triplici Christi nativitate, S. 38f. Deutsche Übersetzung zitiert nach Lentes 2004, S. 13.
7 Lentes 2004, S. 13
8 Lentes 2004, S. 13 u. S. 64.

betungsdarstellungen determiniert: Das Geheimnis der Inkarnation sollte in eine sichtbare Form überführt werden, welche den Gottessohn als sensuell erfahrbares Medium durch seine figurative Darstellung nicht nur feierte, sondern das Bild selbst, aufgrund dieser Darstellung, zum Gegenstand religiöser Erfahrung machte.[9]

Geradezu konträr zu diesem „religionsästhetische[n] Credo“[10] lässt Hendrick Goltzius die gesamte Komposition seiner *Anbetung der Hirten* um eine leere weiße Fläche zirkulieren (Abb. 2), auf welche sich die konzentrierten Blicke der Figuren, ihre Körpersprache und Emotionen beziehen. Dort, wo traditionsgemäß das Jesuskind zu erwarten wäre, ist paradoxerweise weder das Neugeborene noch etwas anderes zu sehen, ein Nichts, nach dem Maria behutsam mit ihren unsichtbaren Händen greift, das von Josef mit der Kerze beleuchtet und von den Hirten bestaunt wird. Der niederländische Künstler hat eine für die frühneuzeitliche Kunst singuläre und zugleich subversive Anbetungsszene geschaffen, weil sie dem eigentlichen Grund der Anbetung, dem Mensch gewordenen Logos, keine sinnfällige Evidenz verleiht. Aufgrund dieses auf den ersten Blick so offensichtlich fragmentarischen Charakters des Werkes gilt die Ausführung des Kupferstichs in der Forschung als unabgeschlossen, das Blatt wurde deshalb in der kunsthistorischen Literatur vereinzelt, jedoch ohne wissenschaftliche Folgen, mit dem aus der italienischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts abgeleiteten Begriff des Nonfinito, des Unvollendeten, in Verbindung gebracht.[11]

Ausgehend von der historischen Semantik dieses Terminus, der im kunsttheoretischen Diskurs der Frühen Neuzeit weniger als Synonym eines im konventionellen Sinne unfertigen und damit a priori als defizitär gekennzeichneten Zustands eines Kunstwerkes verwendet wurde, sondern vielmehr die bewusste künstlerische Entscheidung des ‚Unvollendet-Lassens‘ meinte,[12] sollen im Folgenden die komplexe Bildrhetorik von Goltzius’ in sechs Druckzuständen überlieferter *Anbetung der Hirten* sowie ihre zeitgenössische Rezeption analysiert werden. Den Ausführungen liegt dabei die These zugrunde, dass das Non-finito des Kupferstiches als visuelle Reflexionsform sowohl des kreativen Schaffensprozesses als auch des virulenten künstlerischen Problems der Darstellbarkeit und Wahrnehmung von Glaubensmysterien fungiert. In seiner konzeptuellen Abgeschlossenheit generiert das vermeintlich fragmentarisch gebliebene Werk ein Partizipationsangebot, das erst im Vollzug und allem voran in der anschließenden Desillusionierung des Sehens seine Valenz demonstriert und dabei paradigmatisch die

9 Zum Verständnis der Bilder als Medien der göttlichen Transzendenz in der Frühen Neuzeit vgl. grundlegend Krüger 2001.

10 Lentes 2004, S. 13.

11 Vgl. u.a. Müller 2002, S. 156f.; Parshall / Sell / Brodie 2001, S. 16–19; Mensger 2016, S. 32.

12 Zum Phänomen des Non-finito in der Kunst der Frühen Neuzeit vgl. u.a. Baum et al. 2016; Bomford 2015; Hoff 2003; Penny 1994; Bockemühl 1986; Robert 1984 sowie grundlegend Schmoll 1959.



Abb. 2. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, um 1598–1600 (?), erster von sechs Zuständen, Detail aus Abb. 1.

Grenzen der Bildlichkeit aufzeigt. Mit dem komplexen Prozess der (De-)Figuration, der in signifikanter Weise die sequenzielle (Re-)Inventio bestimmt, wird letztlich das aus der spezifischen Technik des Kupferstichs resultierende epistemische Potenzial der Druckgraphik als Medium göttlicher Transzendenz ausgelotet.

1. Arbeit am Mysterium – Non-finito als Werkprozess und Bildsequenz

Der *Anbetung der Hirten* kommt im Œuvre von Hendrick Goltzius insofern ein besonderer Status zu, als der Kupferstich einen entscheidenden Wendepunkt im Schaffen des Niederländers markiert. Der Haarlemer Künstler, der seit den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts nicht nur als einer der produktivsten, sondern zweifelsohne auch als der berühmteste Graphiker seiner Zeit galt, beschließt auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere, die überaus erfolgreiche Tätigkeit als Kupferstecher zu beenden.[13] Er wendet sich nun konsequent den sog. Federkunststücken sowie inbesondere der Malerei zu und überlässt kurz vor 1600 das Verlagshaus seinem Stiefsohn und wichtigsten Schüler Jacob Matham.[14] Die *Anbetung der Hirten* stellt somit, darin ist sich die Forschung weitestgehend einig,[15] das wohl letzte von Goltzius eigenhändig gestochene Werk dar, einen künstlerisch anspruchsvollen Abschied von der Druckgraphik, dessen ungewöhnliche Konzeption die Frage nach ästhetischer Vollendung auf eine bis dahin präzedenzlos experimentelle Weise verhandelt.

Im metaphorischen Sinne einer *creatio ex nihilo* scheint sich die Figurengruppe auf Goltzius' Kupferstich aus der sie wellenartig umgebenden weißen Fläche herauszulösen und teilt mit ihrem ‚Eintreten' in den Bereich des Sichtbaren das Ungestaltete des Blattes in zwei Partien, die vom Künstler unterschiedlich semantisiert werden. Der leere Grund über der Anbetungsszene wird dabei von der zentral positionierten Verlegeradresse dominiert, die ohne erkennbaren Bezug zu den Figuren in ihrer Ambiguität den Bildraum bezeichnet, ohne ihn zu definieren. „Prominenter kann die Signatur nicht gesetzt werden, ja, man könnte meinen, dass sie selbst das eigentliche Thema des Kupferstichs ist",[16] hielt Thomas Ketelsen in diesem Kontext fest und deutete auf die zweifache Funktion des Verlegervermerks hin. Dieser nennt nicht nur Goltzius als Urheber und Matham als Herausgeber des Werkes, das durch ein kaiserliches Privileg geschützt wird, sondern definiert zugleich eindeutig seinen Zustand: *Cum privil.*[*egio*] *Sa.*[*nctae*] *Ca.*[*esariae*] *M.*[*aista*]*tis* / *HGoltzius* [lig.] *Fecit* / *I. Matham excud.*[*dit*].[17] Im Gegensatz zu dem optischen Befund des Non-finito weist der ungewöhnlich positionierte Text die *Anbetung der Hirten* als ein vollendetes Kunstwerk aus und belegt anschaulich die bereits 1919 von Otto Hirschmann mit Nachdruck vertretene These, dass es sich bei dem Kupferstich keinesfalls um einen Probedruck handeln könne und der fragmentarische Charakter

13 Zu möglichen Gründen des Tätigkeitswechsels und zu Goltzius als Maler vgl. u.a. Hirschmann 1916; Reznicek 1960.

14 Vgl. Leeflang / Luijten 2003, S. 265–305; Ketelsen / Tofahrn 2012, S. 59.

15 Vgl. Leeflang / Luijten 2003, S. 228; Mensger 2016, S. 32.

16 Ketelsen / Tofahrn 2012, S. 59.

17 Zitiert nach Müller 2002, S. 156.

der Graphik eine Absichtlichkeit besitze.[18] Darüber hinaus machte gerade dieser kalligraphisch elegante und präzise ausgeführte Schriftzug, wie Hirschmann konsterniert feststellt, eine weitere Bearbeitung der Platte im Modus der Figuren unmöglich: „Um Probedrucke handelt es sich [...] nicht, wie die volle Adresse mit dem Privileg des Kaisers und dem Verlegervermerk Mathams beweist, die auf den leer gelassenen Hintergrund gesetzt ist und die Vollendung der Platte ohne starke Rasuren unmöglich machte."[19] Die Verlegeradresse beglaubigt daher nicht nur die Autorschaft Goltzius' und den juristischen Schutz seiner *inventio*, sondern versieht das Werk mit einem „Siegel des Vollendeten",[20] das jedoch gleichzeitig eine denkbare vollständige Ausführung des Kupferstichs verhindert und dadurch seinen Status programmatisch zur Disposition stellt.

Das künstlerische Spiel mit der Unvollständigkeit als konstitutivem Element der Bildfindung wird in der Gestaltung der Figurengruppe, deren Wirkmächtigkeit in der Ambivalenz der fragmentarischen Struktur begründet liegt, fortgesetzt. Bei genauerem Betrachten wird deutlich, dass die ausgeführten Teile der Druckgraphik von einer bemerkenswerten Detailgenauigkeit gekennzeichnet sind, welche die Anbetungsszene in ihren weitestgehend geschlossenen Konturen einerseits mittels Kontrast hervorhebt und andererseits erstaunlich autark erscheinen lässt. Die plastische Wirkung der Figuren wird dabei durch das dynamische An- und Abschwellen der Linien erzeugt, die sich, in variablen Abständen geführt, in den Schattenzonen schichtenweise überkreuzen und der Oberflächenstruktur eine haptische Qualität verleihen, die insbesondere in den Kopfpartien zum Ausdruck kommt. Die virtuose Beherrschung dieser Technik erlaubte dem Künstler mit den gleichen Linien nicht nur die Figuren in ihren Volumen zu modellieren, sondern auch den changierenden Abglanz des Kerzenlichtes in den Gesichtern einzufangen, ein eindrucksvoller Effekt, der in seiner Intensität selbst für Goltzius' Œuvre einzigartig ist. Eine derartige Form der Ausführung lässt die Figurengruppe alles andere als unvollendet erscheinen, ganz im Gegenteil, in der Bravour, Präzision und kompositorischen Stabilität des Fragments spiegelt sich eine künstlerische Perfektion wider, welche visuell die ideelle Vorstellung eines abgeschlossenen Ganzen beständig mitreflektiert.

Die gestalterische Eigenlogik des Stiches widerspricht an dieser Stelle insofern dem üblichen technischen Verfahren, als Goltzius wie auch andere Künstler seiner Zeit zuerst die Grundkomposition auf seinen Kupferplatten meist mit Hilfe einer Radierung vorzeichnete und erst danach mit der Feinmodellierung einzelner Elemente begann.[21] Angesichts des Ausführungsgrades der Figuren spricht vor allem das signifikante Fehlen

18 Vgl. Hirschmann 1919, S. 122.

19 Hirschmann 1919, S. 122f.

20 Ketelsen / Tofahrn 2012, S. 61.

21 Als Beispiel kann hier etwa die um 1590 entstandene Darstellung der Kreuzigung dienen: Hendrick Goltzius: Kreuzigung, Kupferstich, um 1590 (publiziert nach 1617), Durchmesser: 123 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.048.

der zusammenhängenden Konturen respektive vollständiger Vorzeichnungen der Komposition dafür, dass diese entweder wegretuschiert oder nie gänzlich vorhanden waren. Abgesehen von Josefs rechtem Arm, der im unteren Teil als einziges Bildelement skizzenhaft angedeutet wurde, um perspektivisch das Halten der Kerze mit der wiederum voll ausgeführten Hand zu plausibilisieren, lassen sich in der Makroaufnahme an wenigen Stellen tatsächlich überaus feine und daher kaum sichtbare Bruchstücke einiger Umrisskonturen erkennen.[22] Das punktuelle Vorhandensein dieser fragilen, geradezu ruinös wirkenden Linien würde für eine zumindest partielle Überarbeitung der Kupferplatte durch nachträgliches Polieren sprechen und dokumentiert die Intensität der künstlerischen Suche nach einer adäquaten Bildformulierung.[23] Unabhängig davon, ob es letztlich eine bewusste künstlerische Rückkehr zu der leeren Fläche oder eine konsequente Verweigerung ihrer graphischen Gestaltung war, beide Möglichkeiten verdeutlichen, dass in dem non-finiten Zustand der Kupferplatte eine finale ästhetische Lösung erkannt wurde, die mit der erstmaligen Drucklegung des Kupferstichs mediale Verbreitung fand.

Diese These wird durch eine nur kurze Zeit später erfolgte, fast unveränderte Zweitauflage des Werkes bestätigt (Abb. 3), bei der eine skizzenhaft gezogene Linie unterhalb der Kerze hinzugefügt wurde (Abb. 4).[24] Die erneute Herausgabe des non-finiten Stiches zu einem unbekannten Zeitpunkt zwischen 1598 und 1615/1617 ist deshalb bemerkenswert, weil bis zum Tode Goltzius' im Januar 1617 außer der *Anbetung der Hirten* keine seiner druckgraphischen Arbeiten mit einer vollen Verlegeradresse in irgendeinem Stadium publiziert worden war, das als unvollendet zu bezeichnen wäre. Zudem berichtet der niederländische Maler, Kunsttheoretiker und Freund des Künstlers Karel van Mander in seinem 1604 herausgegebenen *Schilder-Boeck* von der Scheu des Haarlemer Kupferstechers, seine unfertigen Werke zur Schau zu stellen:[25] „[D]enn er lässt seine Arbeiten, so lange sie noch unvollendet sind, nur sehr ungern jemand sehen, während die Vollendeten jeder, der Lust dazu hat, sich ansehen kann."[26] Die Fragmenthaftigkeit eines Kunstwerks wird hier nicht nur als denkbares Problem einer unangemessenen Rezeption beschrieben, sondern widerspricht jener künstlerischen Tugend der *diligentia*,[27]

22 So scheint etwa nicht nur die linke Hand von Josef eindeutig vorgezeichnet gewesen zu sein, sondern auch die rechte Hand respektive der Unterarm Mariens.

23 Vgl. Ketelsen / Tofahrn 2012, S. 61.

24 Vgl. Leesberg 2012, S. 33.

25 Vgl. Leeflang / Luijten 2003, S. 228f.

26 Mander: Schilder-Boeck, fol. 285v: *dan hy laet noode zijn dinghen onvolmaeckt yemant sien, dan voldaen zijnde geern yeghelijcken wie wil.* Deutsche Übersetzung zitiert nach Mander: Leben, S. 251.

27 In inniger Umarmung mit *labor* ist *diligentia* als Personifikation auf dem ersten Blatt von Goltzius 1582 erschienener Serie *Mittel und Wege zum Glück* (auch *Fortuna*-Serie genannt) zu sehen, mit der er erstmals als Verleger in Erscheinung trat und programmatisch seine Vorstellungen von den Voraussetzungen erfolgreichen künstlerischen Schaffens visualisierte. Vgl. dazu Krystof 1997, S. 23–50; Müller 2002, S. 38–45.



Abb. 3. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, 1598–1601, Kupferstich, zweiter von sechs Zuständen, 215 × 154 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1944-251.

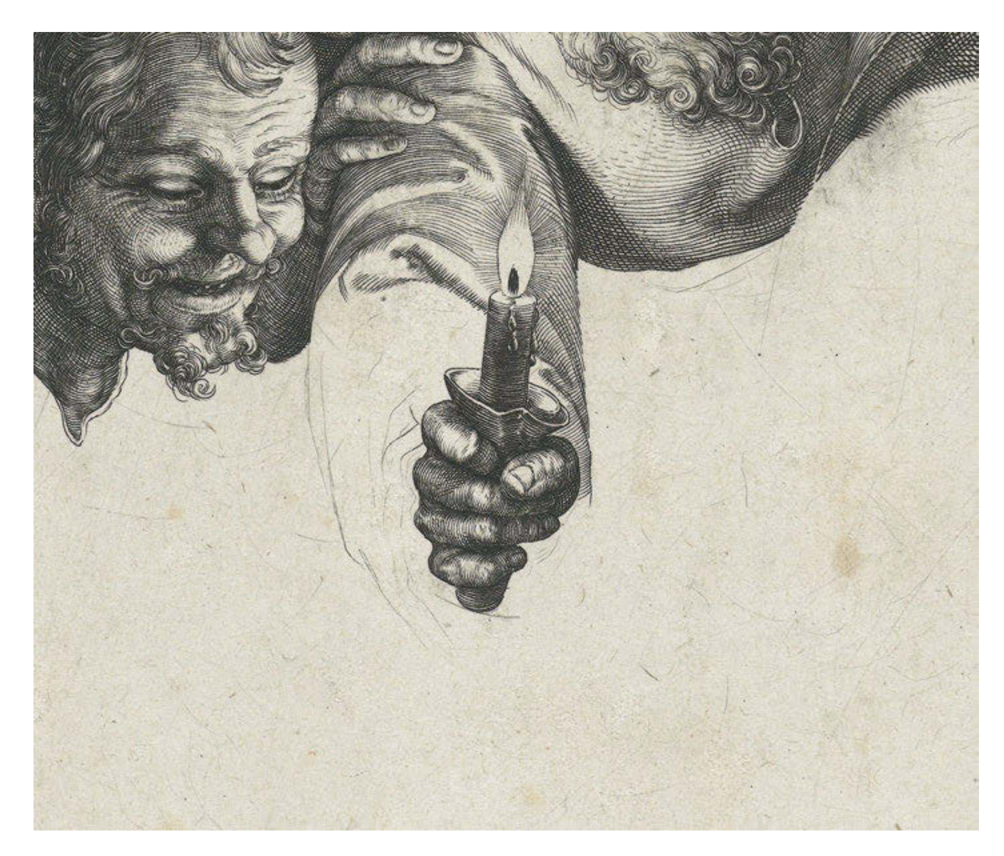


Abb. 4. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, 1598–1601, Kupferstich, zweiter von sechs Zuständen, Detail aus Abb. 3.

die sich in der gestalterischen Vorliebe für höchst detaillierte und damit zeitintensive Arbeit an bildfüllenden Kompositionen widerspiegelt. In seiner grundlegenden Ablehnung des Unabgeschlossenen gleiche Goltzius, so van Mander typologisierend weiter, dem großen Michelangelo (*in dat en anders ghelijckende den uytnemenden Michael Agnolo*).[28] Ausgerechnet an dieser Stelle des biographisch konstruierten Künstlerlobes ist der nobilitierende Vergleich beider Persönlichkeiten mehr als bezeichnend, galt doch gerade Michelangelo neben Leonardo da Vinci für seine Zeitgenossen als Hauptvertreter des Non-finito.[29]

28 Mander: Schilder-Boeck, fol. 285v. Vgl. die deutsche Übersetzung in Mander: Leben, S. 251.
29 Zur Programmatik der Vita von Goltzius in van Manders *Schilder-Boeck* vgl. Müller 2002, S. 12–16; Gormans 2010, S. 209.

Obwohl frühneuzeitliche Texte, in denen die Problematik des Unvollendeten intensiv diskutiert wird, keinen Zweifel daran aufkommen lassen, dass die technische Vollendung das Primärziel allen künstlerischen Schaffens darstellen sollte, avancierte das Non-finito ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum zentralen Gegenstand kunsttheoretischer Diskurse und Maßstab produktiver *inventio*.[30] Im Fokus dieser rezeptionsästhetischen Überlegungen stehen vordergründig zahlreiche unabgeschlossen gebliebene Werke im Œuvre Michelangelos und die künstlerische Form des „Unvollendet-Unvollendbare[n]“[31] als Ausdruck des dilemmatischen Verhältnisses zwischen der Einbildungskraft und den begrenzten Möglichkeiten materieller Ausführung.[32]

Bereits 1556 charakterisierte der Humanist Pierio Valeriano die Skulpturen der *Neuen Sakristei* als unvollendete Werke von unschätzbarem Wert, während der Dichter und Historiker Benedetto Varchi 1564 in seiner Gedenkrede auf Michelangelo dem unfertig belassenen *San Matteo* einen Grad an Vollendung zuspricht, den nicht einmal fertiggestellte Werke anderer Künstler aufwiesen.[33] Ihre signifikante rhetorische Zuspitzung findet die literarische Aufwertung des Phänomens 1591 in *Le bellezze della città di Fiorenza* Francesco Bocchis, der gerade in den offen ausgestellten Spuren der Werkgenese bei den sogenannten *prigioni* eine künstlerische Virtuosität erkennt, die das Non-finito – sicherlich nicht ohne Rekurs auf Plinius' *Naturalis Historia*[34] – über alle normativen Standards der handwerklichen Abgeschlossenheit erhebt:[35] *Et divero più sono queste statue meravigliose in questa guisa, che se del tutto fossero compiute, e più da migliori artefici ci sono ammirate, attese, e contemplate, che se dal Buonarroto l'ultimo artifizio havessero havuto.*[36]

Die Komplexität der zeitgenössischen Wahrnehmungsmodi und Deutungsmuster des Unvollendeten, die Raphael Rosenberg anhand der Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos eingehend untersuchte, zeigt sich insbesondere in den Viten des Künstlers von Giorgio Vasari (1550, 1568) und Ascanio Condivi (1553): Beide Autoren entwerfen Erklärungsmodelle, die ausgehend von der historischen

30 Vgl. grundlegend Rosenberg 2000, S. 92–120; Hoff 2003, S. 40.

31 Einem 1959, S. 80.

32 Vgl. Hoff 2003, S. 40.

33 Vgl. Rosenberg 2000, S. 93f; Gilbert 2003, S. 59, Anm. 8; Bredekamp 2009, S. 12.

34 Plinius: Naturkunde, S. 111 (XXXV, 145): „Es ist aber eine sehr seltsame und merkwürdige Tatsache, daß die letzten Werke der Künstler und die unvollendeten Bilder [...] mehr bewundert werden als die vollendeten, weil man in ihnen die zurückgelassenen Skizzen und selbst die Überlegungen der Künstler sieht und weil der Schmerz über die Hand, die während des Schaffens erstarrte, zu höherer Beachtung anreizt.“

35 Vgl. Rosenberg 2000, S. 92.

36 „Fürwahr, diese Statuen sind so wie sie sind herrlicher, als wenn sie ganz vollendet wären, und sie werden von den besten Künstlern mehr bewundert, aufgesucht und betrachtet, als wenn sie durch Buonarroti den letzten Schliff erhalten hätten.“ Italienischer Text und deutsche Übersetzung zitiert nach Rosenberg 2000, S. 92f.

Wechselhaftigkeit politisch-ökonomischer Verhältnisse und den damit verbundenen externen Nöten des Künstlers die signifikante Nicht-Vollendung mehrerer Skulpturen in erster Linie als Folge subjektiver Empfindungen des Bildhauers postulieren, der von seinem eigenen Perfektionismus gequält schon bei geringeren Fehlern die Arbeit am Steinblock resigniert aufgab.[37] Das bildhauerische Ringen mit der anorganischen Gewalt des Steins um die ultimative Gestaltungsform, welche letztlich an der Unvereinbarkeit der Idee mit den eingeschränkten Möglichkeiten ihrer technischen Umsetzung scheitert, wurde hier als kunsttheoretischer Topos konsolidiert.[38] Bis ins 21. Jahrhundert hat die Forschung eine daraus resultierende Beurteilung des Non-finito als „ultimative Gestaltungsnotwendigkeit“[39] tradiert, die auf Vasaris spätestens nach dem Tod Michelangelos in der Zweitausgabe seiner *Viten* von 1568 vollzogene programmatische Modifikation der Relation zwischen Vollendung und Vollkommenheit eines Kunstwerkes zurückgeht.[40] Da sich selbst in dem unfertig Belassenen der kreative Furor des *divino artista* offenbart, komme der konzeptuellen Abgeschlossenheit eines Kunstwerks eine weit größere Bedeutung zu als dessen handwerklicher Finalisierung:[41] „Obgleich die einzelnen Teile […] nicht vollendet worden sind, erkennt man, in dem was in der Bosse verblieben und mit dem Gradiereisen bearbeitet ist, in der Unvollkommenheit der Bosse die Vollkommenheit des Werkes.“[42] Durch die fragmentarische Gestaltung werden, nach Vasari, nicht nur alle Bearbeitungsspuren sichtbar gehalten und die Betrachtenden im Zuge ihrer Rezeption zu einer imaginativen Vervollständigung der Darstellung stimuliert,[43] das Unvollendete wird hier vielmehr zur künstlerischen Form der ästhetischen Selbstreferenzialität erklärt.[44] Das Unvollendete, so fasst Raphael Rosenberg seine Überlegungen zum Thema des Non-finito zusammen, „stellt das Musterbeispiel einer rezeptionsästhetischen ‚Leerstelle‘ dar: Wo der Künstler die Arbeit […] abgebrochen hat, ist ein Freiraum für den Betrachter entstanden.“[45]

37 Vgl. Rosenberg 2000, S. 96–101.
38 Vgl. Hoff 2003, S. 40.
39 Hoff 2003, S. 40.
40 Vgl. Rosenberg 2000, S. 97.
41 Vgl. Einem 1959, S. 71–74.
42 Vasari: Vita di Michelangelo, S. 61. Deutsche Übersetzung zitiert nach Rosenberg 2000, S. 97. Innerhalb dieser Überlegungen sind auch die von Vasari beschriebenen Analogien zwischen den unterschiedlichen Bearbeitungsstadien des Marmors in den Werken Michelangelos und der malerischen Unbestimmtheit, die Leonardo mit seiner Sfumato-Technik erzeuge, äußerst aufschlussreich. Aus diesem intermedialen Vergleich schlussfolgert der Florentiner Kunsttheoretiker, dass Michelangelo seine Reliefs in einem Zustand belassen habe, welcher der Werkauffassung Leonardos entspreche. Vgl. dazu Verspohl 2007, S. 28f.
43 Vgl. Kauffmann 1972, S. 17; Rosenberg 2000, S. 119.
44 Zur Aufwertung des Phänomens in der Romantik und zum Non-Finito als Topos der Moderne vgl. u.a. Wohlrab 2016, insbesondere S. 20–47 u. S. 237–241.
45 Rosenberg 2000, S. 120.

Vor dem Hintergrund dieses kunsttheoretischen Diskurses, dessen Kenntnis bei Hendrick Goltzius nicht zuletzt aufgrund seiner Freundschaft zu Karel van Mander vorausgesetzt werden kann,[46] wäre die *Anbetung der Hirten* im übertragenen Sinne als ein Laboratorium künstlerischer Praxis zu begreifen, in welchem neben dem primären Versuch, das Inkarantionsmysterium innovativ zu erfassen, mit der graphischen Materialisierung des variablen Phänomens Licht experimentiert wird. Die bravourös ausgeführte Modellierung der Figuren und des in ihren Gesichtern changierenden Widerscheins demonstriert nicht nur die enorme Kreativität und technische Virtuosität des Künstlers, sondern auch die Leistungsfähigkeit des druckgraphischen Mediums. Durch die visuelle Gegenüberstellung von detailliert ausgeführten und gänzlich unbearbeiteten Stellen der Kupferplatte wird dabei entsprechend einigen unvollendeten Partien michelangelesker Skulpturen eine Art „poetisches Kontrastmotiv"[47] erzeugt, das auf die potenzielle Wandelbarkeit der Bildfindung in ihrer offenen, den Gestaltungsvorgang ausstellenden Struktur verweist. Der non-finite Zustand des Kupferstiches ist in diesem Kontext weniger ein Resultat eines schlicht nicht zu Ende geführten Entstehungsprozesses als vielmehr dessen bewusst zur Anschauung gebrachte Visualisierungsform, die in der Folge selbst zum Gegenstand künstlerischer Reflexion avancierte, wie der weitere Umgang Jacob Mathams mit der Druckplatte seines Lehrers beweist. Welche ästhetische und marktwirtschaftliche Wirkung der Kupferstich in diesem Zusammenhang entfalten sollte, belegt der Umstand, dass der zweiten Ausgabe noch vier weitere folgten,[48] die wahrscheinlich alle noch zu Lebzeiten von Goltzius zwischen 1601 und 1615/1617 erschienen sind.[49]

46 Der Künstler hat nicht nur eine einjährige Studienreise nach Italien unternommen, sondern mit Cornelis Cornelisz. van Haarlem und Karel van Mander die sogenannte Haarlemer Akademie begründet, die sich intensiv sowohl schriftlich als auch bildlich mit den Postulaten der italienischen Kunsttheorie auseinandergesetzt hat. Vgl. dazu insbesondere Krystof 1997 u. Müller 2002.

47 Hoff 2003, S. 40f.

48 Bei der Anzahl und den Unterscheidungsmerkmalen einzelner Zustände des Kupferstiches, die vor allem in der älteren Forschung leicht variieren, folge ich den Angaben in: Leesberg 2012, S. 33–39 u. Widerkehr 2008, S. 190–193.

49 Die quellengesicherte Geschichte der Kupferplatte und die genaue Datierung der einzelnen Zustände der *Anbetung der Hirten* stellen für die kunsthistorische Forschung bis heute ein unlösbares Problem dar. Die Vermutung, dass Matham die Stiche erst nach dem Tod Goltzius' im Januar 1617 veröffentlichte und das im fünften und sechsten Zustand erscheinende Datum 1615 unkorrekt respektive ‚gefälscht' sein müsse, stützt sich im Wesentlichen alleine auf van Manders oben zitierte Aussage, dass der Künstler seine unfertigen Arbeiten ungern zeigte. Sollte die Kupferplatte zwischenzeitlich nicht in andere Hände gelangt sein, erscheint die These einer Drucklegung aller Zustände zwischen 1598/1601 und 1615 am überzeugendsten. Zur Problematik der Datierung vgl. u.a. Parshall 2004, S. 17 u. S. 56, Anm. 9; Filedt Kok 1991, S. 363; Leeflang / Luijten 2003, S. 228; Mensger 2016, S. 104.

Während die zweite Auflage des Werkes bis auf die bereits beschriebene minimale Hinzufügung den Originalzustand wiedergibt, nahm Matham vor der dritten Herausgabe des Kupferstiches schwerwiegende Veränderungen an der Platte vor (Abb. 5): Die Komposition wurde von ihm vollständig mit feinen Konturlinien ergänzt, die bezeichnenderweise in ihrem skizzenhaften Charakter stärker mit den gestochenen Partien zu kollidieren scheinen als die ursprünglichen weißen Flächen. Mit dieser komplementierenden Vorzeichnung füllte er nicht nur die leeren Stellen des Bildes mit einigen Hintergrundmotiven, sondern vervollständigte die Körper der Figuren und machte – dies ist die signifikanteste Veränderung – das Jesuskind sichtbar. Im vierten Zustand wurden anschließend die Konturlinien etwas schärfer gezeichnet und die Architektur hinter der Anbetungsszene deutlicher herausgearbeitet: Links oberhalb der Hirten kommen Elemente eines Mauerwerks und rechts über dem Kopf Mariens eines in die Tiefe des Raumes führenden Rundbogens, der an einigen Stellen Vegetation aufweist, optisch stärker zur Geltung (Abb. 6). Der Prozess der Vervollständigung wird auch im fünften Zustand fortgesetzt (Abb. 7), bei dem Jacob Matham auch die Verlegeradresse um die Jahreszahl 1615 ergänzte. Insbesondere nach dieser gravierenden Überarbeitung der Platte, die mit der Setzung des Datums einen finalen künstlerischen Akt ankündigte, deutete alles darauf hin, dass der Kupferstich in der nächsten Stufe durch eine Feinmodellierung vollendet werden sollte, doch das geschah überraschenderweise nicht: Im sechsten und letzten Zustand (Abb. 8) nahm Matham, bis auf das hinzugefügte Datum, alle seine bisherigen Ergänzungen der Komposition zurück, polierte die Kupferplatte und stellte auf diesem Weg Goltzius' ursprüngliches Bildkonzept wieder her.[50]

Das Non-finito des ersten Stiches wurde, so kann an dieser Stelle resümiert werden, in sämtlichen Druckstadien problematisiert und durch die beständige Arbeit an der Platte gleichsam zu einer ganzen Bildsequenz des Unvollendeten ausgedehnt, welche die differenzierten Zustände des Stichs bilden. Die künstlerische Idee der Vollendung des Werkes konstruiert und dekonstruiert Matham bildlich im Verlauf der Sequenz, denn Goltzius' Stiefsohn – dies wird spätestens mit dem letzten Zustand des Druckes evident – hatte offensichtlich nie vor, den Kupferstich tatsächlich zu vollenden. Die beschriebenen Überarbeitungsphasen dokumentieren den künstlerischen Weg, der aus der leeren Mitte des Stiches über mehrere Konkretisierungsstadien wieder zu der semantisch aufgeladenen Leerstelle führte,[51] der Prozess der Figuration und jener der

50 Diese Tatsache sorgte in der älteren kunsthistorischen Forschung für nachhaltige Irritationen: „Goltzius selbst hatte mit diesen Manipulationen nichts zu tun; Matham war es, der die Platte diesen Wandlungen unterzog. Aus welchem Grunde? Um künstlerische Eingriffe handelte es sich nicht. Hat Matham mit diesen rein äußerlichen Zustandsänderungen auf die Sammler spekuliert? (Voraussetzung hiezu wäre allerdings, daß diese damals schon auf die Zustände achteten.) Anders wüßte ich sie mir aber nicht zu erklären." Hirschmann 1919, S. 123.

51 Zur Leerstelle als Grundbegriff der Rezeptionsästhetik vgl. grundlegend Iser 1970; Iser 1972; Iser 1976; Warning 1975; Jauß 1969; Jauß 1987; Kemp 1983; Kemp 1985; Kemp 1988.



Abb. 5. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, um 1601–vor 1615 (?), Kupferstich, dritter von sechs Zuständen, 215 × 154 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.029.

Defiguration überlagern sich damit paradigmatisch. Diese explizite Verweigerung einer endgültigen Formulierung erhebt den Werkprozess selbst in seiner non-finiten Konzeption zum eigentlichen Gegenstand der Darstellung, der jedoch zugleich, wie im Folgenden dargelegt werden soll, dem ikonographischen Thema der Anbetung in seiner theologischen Komplexität eine beispiellose visuelle Entfaltungsmöglichkeit bietet.

2. *Infigurabilis in figuram* – Non-finito als *figura*

Die kurz skizzierte Geschichte der künstlerischen Arbeit an der Kupferplatte, welche programmatisch mit einer Rückkehr zu der Unanschaulichkeit des kompositorisch wie symbolisch wichtigsten Motivs endet, unterstreicht erneut die fundamentale Bedeutung der weißen Fläche für die Bildfindung. Indem Jacob Matham bei der dritten Herausgabe des Stiches (Abb. 5) dem bei Goltzius Verborgenen eine sichtbare Gestalt gab, vervollständigte er die *imago*, das Gesamtbild, und konstituierte die äußere Erscheinung des Christuskindes, die *forma*, mittels immer stärker werdender Konturlinien in den Stadien vier und fünf (Abb. 6 u. Abb. 7). Dieser Überarbeitung der Platte ist deshalb die theologische Dimension des Themas inhärent, weil Mathams Ergänzung erkennen lässt, wie die Muttergottes das Neugeborene behutsam aus einem Tuch enthüllt, um es den Hirten zu präsentieren. Der künstlerische Akt des Hervorbringens wird damit im übertragenen Sinne selbst zu einer ästhetischen *revelatio* des zuvor optisch Ungreifbaren, der Offenbarung des menschgewordenen Logos im Bild. Die visuelle Thematisierung schöpferischer Kreativität in Verbindung mit der Epiphanie-Darstellung wird dabei in signifikanter Weise von der spezifischen Technik des Kupferstichs getragen. Mit der graphischen Arbeit und ganz besonders mit der Anfertigung von Tiefdrucken war – wie Peter Parshall darlegte – stets ein spannungsvoller Moment der Enthüllung verbunden, der aus dem technischen Verfahren selbst resultierte:

> Seitenverkehrt auf der auspolierten Kupferplatte oder in einen zur Erhöhung von Kontrast und Sichtbarkeit mit Lampenruß geschwärzten Ätzgrund zu arbeiten, ist eine Tätigkeit voll ungeduldiger Erwartung. Dementsprechend wird auf diesem Weg in bestimmten Momenten die Platte gesäubert, eingefärbt, ausgewischt, ein feuchtes Blatt Papier daraufgelegt und das Ganze durch die Presse laufen gelassen, um einen Abzug zu erhalten und den Zustand des Bildes zu überprüfen. Einen frischen Probeabzug von der Platte zu nehmen, ist gezwungenermaßen eine kleine Offenbarung. Es gibt gute Hinweise darauf, daß Druckgraphiker gerade auf diesen speziellen Aspekt ihres Handwerks recht stolz waren, da sie häufig Arbeitsproben zur Dokumentation anfertigten, entweder als praktische, bzw. wohlgefällige Erinnerungsstücke an den Arbeitsprozeß oder als Lehrstücke, die bedeutungsvolle Stadien innerhalb der Ausführung demonstrieren. Es ist wichtig, darüber nachzudenken, wie dieser technische Vorteil die Reflexion eines Künstlers über die Bedeutung von Unfertigem und Vollendung beeinflußt haben mag, während der Druck langsam aber sicher seiner Vollendung entgegenging.[52]

52 Parshall 2004, S. 14.



Abb. 6. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, um 1601–vor 1615 (?), Kupferstich, vierter von sechs Zuständen, 215 × 152 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.030.



Abb. 7. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, um 1601–1615/1617 (?), Kupferstich, fünfter von sechs Zuständen, 212 × 151 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-10.031.

Mit den aufeinanderfolgenden Überarbeitungsstadien der Kupferplatte und den jeweiligen Abzügen, welche den Prozess der Bildwerdung des *deus revelatus* visualisieren, wird das Geheimnis der Inkarnation des Gottessohns in seiner unumschreibbaren Doppelnatur (*aperigraptos*) als Problem der Darstellbarkeit in einem genuin graphischen Diskurs verhandelt.[53] Insbesondere im sechsten und letzten Zustand des Stiches (Abb. 8), bei dem die Gestaltgebung in einem geradezu ikonoklastischen Akt vom Künstler rückgängig gemacht wurde, manifestiert sich wohl am nachdrücklichsten das Bemühen Jacob Mathams, den Status der Druckgraphik als Medium göttlicher Transzendenz werkimplizit zu reflektieren. Durch das finale Polieren der Platte verschwanden *imago* und *forma*, das Mysterium der Menschwerdung Christi wurde in die Unsichtbarkeit gleichsam zurückgeführt und erneut vor den Augen verborgen. Doch in den nun wahrnehmbaren Spuren der materiellen Auflösung, welche die stark beanspruchte Kupferplatte auf dem Papier im letzten Druckverfahren hinterlässt, wurde etwas greifbar, was der Romanist Erich Auerbach im Vergleich zur *forma* als sinnlicher und im Vergleich zur *imago* als wandelbarer definierte: eine *figura*.[54]

Wie der Autor 1938 anhand antiker und mittelalterlicher Quellen zeigen konnte, meinte der Gestaltbegriff *figura* im Kontext christlicher Realprophetie nicht die *veritas* selbst, sondern vielmehr deren *imitatio*.[55] Angesichts ihrer metaphorischen Beweglichkeit im semantischen Spiel zwischen Urbild und Abbild bleibe die *figura*, nach Auerbach, trotz all ihrer sinnlichen Evidenz immer ein verhülltes, deutungsdürftiges Gleichnis,[56] das die Kontingenz der Zeichen in Frage stellt.[57] In seiner Studie zu Fra Angelico von 1990 weitete Georges Didi-Huberman diese Überlegungen auf den Bereich der bildenden Kunst aus, indem er im Zusammenhang mit der religiösen Malerei des Quattrocento die erkenntnisstiftende Eigenart der *figura* herausstellte.[58] Als formhafter Ausdruck für formlose Abstrakta, der trotz seiner Präsenz die äußere Erscheinung des Transzendenten nie eindeutig signifizierte, bestand ihre Aufgabe darin, im Partizipationsprozess eine geistige Konversion einzuleiten, welche die Rezipient:innen Geheimnisse des Glaubens antizipieren oder erahnen ließ.[59] Anders formuliert: Mit *figura* war im Kontext der bildenden Kunst der Vormoderne grundlegend die Erzeugung einer Präsenz gemeint, die im Wahrnehmungsprozess zuerst den Sinnen und sodann dem Gedächtnis der Betrachtenden ein Mysterium einprägte, ohne jenes einfach nur abgebildet oder beschrieben zu haben. Dieses konzeptuelle Verständnis der *figura* als dynamische Referenzialität

53 Zu *Acheiropoieton* und dem Medium der Druckgraphik vgl. Wolf 2002, S. 317–324.

54 Vgl. Auerbach 1938, S. 440. Grundlegend zum *Figura*-Begriff vgl. Kiening / Mertens Fleury 2013.

55 Vgl. Auerbach 1938, S. 436–489. Zum Verständnis des Kunstwerks als *figura* vgl. Schlie 2013; Pawlak 2016.

56 Vgl. Auerbach 1938, S. 450–464.

57 Vgl. Schlie 2013, S. 208.

58 Vgl. Didi-Huberman 1990, S. 63f., 94f.

59 Vgl. Didi-Huberman 1990, S. 63f., 94f.



Abb. 8. Hendrick Goltzius, verlegt von Jacob Matham: Anbetung der Hirten, um 1601–1615/1617 (?), Kupferstich, sechster von sechs Zuständen, 201 × 154 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1884-A-7902.

zwischen dem Mysterium und dessen Darstellung kann für die (un)gestaltete Fläche in Goltzius' Stich als semantisch aufgeladene Leerstelle der Sichtbarkeit geltend gemacht werden: Nicht nur lässt sich der Terminus in den theologischen Quellen sowohl in Bezug auf Christus selbst und das Wunder seiner Inkarnation mehrfach nachweisen,[60] sondern vor allem wird der menschgewordene Logos in seiner inexistenten graphischen Form dank der bildlichen Interaktion mit den ihn umgebenden Figuren visuell greifbar. Die leere Fläche in Goltzius' Stich wäre im Sinne Didi-Hubermans als ‚Einbruchstelle' des Mysteriums in die bildliche Repräsentation zu deuten,[61] eine Destabilisierung des Sichtbaren und eine *figura* des eigentlich Undarstellbaren (*l'infigurable*), die das strukturell Paradoxe an der künstlerischen Wiedergabe des Glaubensgeheimnisses der Fleischwerdung des göttlichen Wortes (*et Verbum caro factum est*, Joh 1,14) offenlegt.[62] Der nonfinite Zustand des Kupferstiches kann vor diesem Hintergrund als Folge jenes Prozesses des figurativen Darstellens (*in aliam figuram mutare*) über einen visuellen Umweg (*détour visuel*) interpretiert werden, der die Inkarnation mit einer Form bildlicher Repräsentation bewältigt, die sich zwangsläufig zum Teil selbst dekonstruiert und dadurch latent ikonoklastisch bleibt:[63]

> Das Paradox der Darstellung als Relation liegt in dieser Übertragung und in dieser Veränderung. Etwas darstellen heißt daher nicht, die natürliche oder ‚figurative' Gestalt wiederherzustellen. Vielmehr das exakte Gegenteil. Es geht darum, die Gestalt zu verschieben und zu versuchen, deren Wesenskern über Umwege zu erfassen oder sich ihm zumindest zu nähern.[64]

Das dilemmatische Verhältnis der ästhetischen Fiktion zu ihrer metaphysischen Begründung, der göttlichen Transzendenz, die sie zur Anschauung bringen soll, wird in der *figura* zur einer neuen Poetik, „eine[r] Poetik des fleischgewordenen Wortes",[65] die

60 So beschreibt etwa Paulus im Hebräerbrief (1,3) Christus als *splendor gloriae et figura substantiae* („der Glanz seines Ruhmes und das Abbild seines Wesens") und Augustinus spricht in seinem *Sermo* XXXII im typologischen Zusammenhang von *figura incarnationis* (Augustinus: De serpente, Sp. 1807).

61 Sigrid Weigel schreibt dazu: „Sie ist vergleichbar jenem ‚Etwas jenseits des Dichters', das ‚der Dichtung ins Wort fällt', wie Benjamin es in seiner Lektüre von Goethes *Wahlverwandtschaften* herausgearbeitet hat, als Hereinragen eines Mysteriums in die Sprache der Dichtung oder auch als Zäsur, die Hölderlin für das Register der Tragödie als ‚gegenrhythmische Unterbrechung' fasst." Weigel 2015, S. 347.

62 Nach Didi-Huberman wurde mit der Inkarnation die Sichtbarkeit (*visible*) im Visuellen (*visuel*) aufgehoben, wodurch das Mysterium nicht mehr undarstellbar, sondern, gerade weil unauslotbar, überhaupt nur darstellbar sei. Vgl. Didi-Huberman 2011 u. Schlie 2013, S. 209.

63 Didi-Huberman spricht an dieser Stelle von der „Störung der repräsentationalen Ordnung", Didi-Huberman 2011, S. 293.

64 Didi-Huberman 2011, S. 287.

65 Didi-Huberman 2011, S. 287.

Goltzius' Werk technisch und visuell radikal auslotet. Der kunsttheoretische Topos des Non-finito als Ausdruck des künstlerischen Scheiterns angesichts der unerreichbaren göttlichen Perfektion und das virulente Problem der angemessenen Darstellbarkeit von Glaubensmysterien, das sich in dem programmatischen Oszillieren der Wahrnehmung zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren bzw. dem Figürlichen und Unfigürlichen manifestiert, scheinen an dieser Stelle in der Konzeption des Kupferstiches komplementär ineinanderzugreifen. Vor dem historischen Hintergrund der konfessionellen Kontroversen um den Status religiöser Bilder im 16. Jahrhundert lässt die *Anbetung der Hirten* ein ästhetisches Phänomen erkennen, das von Klaus Krüger 2001 überzeugend als eine Konzeption des Bildes als „Membran zu einer imaginären und letztlich inkommensurablen Wirklichkeit" beschrieben wurde, „die von ihm verhüllt und zugleich enthüllt, verschleiert und zugleich offenbart wird".[66] Die durch das Unvollendete markierte Grenze der Bildlichkeit führt nach dem intensiven Betrachten des Kupferstichs bei den Rezipient:innen zu einer Dissoziation von Sehen und Wahrnehmen, das Bewusstsein des in der weißen Fläche Verborgenen erinnert sie einerseits an die Inkommensurabilität des *mysterium incarnationis* und stimuliert andererseits ihre Vorstellungskraft.

3. Non-finito zwischen *imaginatio* und *devotio*

Da sich die *figura* in ihrer Funktion nicht in der mimetischen Wiedergabe eines festgelegten Formenregisters erschöpft, sondern im Spannungsfeld zwischen Ähnlichkeit und Unähnlichkeit des Darzustellenden stets an das Ereignis der Sichtbarwerdung erinnert,[67] spielt die Imaginationsfähigkeit der Rezipient:innen für ihre Wirkmächtigkeit eine entscheidende Rolle. Diese Einbildungskraft wird durch Goltzius' singuläre Bildfindung, die aufgrund einer suggestiven Verdichtung der Komposition den Betrachtenden einen intimen Einblick in die Anbetungsszene gewährt, entscheidend gefördert. Es ist zunächst die raumgreifende Geste Josefs, der mit dem Licht der Kerze den beiden Hirten in der Dunkelheit der Nacht den Anblick des Neugeborenen gewährt, die dezidiert an die Vorstellungskraft appelliert. Die geradezu frei schwebende Hand über der weißen Fläche (Abb. 2) besitzt einen klaren evokativen Charakter, sie wird den Betrachter:innen entgegengestreckt und weist sie eindeutig auf das Kind hin, das trotz des Kerzenlichts in seiner körperlichen Gestalt nicht greifbar wird. Gleiches betrifft die anmutige Figur der Maria: Ihr gesenkter Blick, die nach unten ausgestreckten Arme und selbst der Zipfel ihres Mantels, der kunstvoll drapiert auf der Kante der Krippe liegt, deuten auf den nicht zu sehenden Erlöser. Allen voran sind es aber die Hirten als Zeugen der Menschwerdung, in deren staunenden Gesichtern voller Freude und Ehrfurcht sich die Anwesenheit des

66 Krüger 2001, S. 80.
67 Vgl. Alloa 2001, S. 141.

Logos manifestiert. Die Erwartungshaltung der Betrachtenden, dieser Epiphanie in gleicher Weise beizuwohnen, wird zu einer reflexiven Brechung, einer programmatischen und in Goltzius' Gesamtwerk mehrmals verhandelten Infragestellung des Sehsinns.[68] Das von ihnen Geschaute entzieht sich konsequent der optischen Wahrnehmung, doch gerade darin liegt für die Rezipient:innen auch das Potenzial der Teilhabe an dem Wunder. Zwischen Zeigen und Verbergen lenkt die Komposition des Kupferstichs die Betrachtung in derart modellhafte Bahnen, dass sie an deren Ende unweigerlich einen Akt der individuellen Imagination hervorruft. Die bildimplizit geförderte Aktivierung der *vis imaginativa* wird mittels einer Art mentaler Technik der Meditation, deren Ziel, wie zahlreiche theologische und moralistische Schriften der Zeit verdeutlichen, die der Gottessuche dienende intensive religiöse Selbst- und Gewissenserforschung war, zu einer subjektiven Erfahrung des Mysteriums.[69] Die Programmatik dieser Aufforderung zur inneren Schau, der Illumination im Geiste, auf welche symbolisch sowohl die Kerze als auch Christus als *Deum de Deo, lumen de lumine*[70] verweisen, zeigt sich erneut an der von Goltzius gewählten Ikonographie. Die entsprechende Bibelstelle bei Lukas berichtet zwar von einer Verkündigung an die Hirten, von einer Anbetung des Kindes, wie sie sich im Zuge der franziskanischen Frömmigkeitsbewegung als eigenständiges Bildthema seit dem 14. Jahrhundert etablierte,[71] spricht der Evangelist jedoch nicht.[72] Die im Stich gezeigte Szene fungiert daher signifikanterweise selbst als künstlerische Imagination einer textuellen Leerstelle, die den emotionalen Höhepunkt des Geschehens bildlich konfiguriert: Durch das Auffinden des Kindes in der Krippe wird die Weissagung des Engels an die Hirten erfüllt (Lk 2,9–12), woraufhin ihr Staunen sofort in Ehrfurcht und inbrünstige Anbetung umschlägt.[73] In der Darstellungstradition des Themas wird dieser spannungsvolle Augenblick der Erkenntnis traditionell in einer oder mehreren Hirten-Gestalten verkörpert, die von ihren Gefühlen überwältigt vor dem Erlöser auf die Knie sinken. Wie sich der transitorische Moment und die Affekte in den Hirten-Figuren überlagern, zeigt exemplarisch Hugo van der Goes' um 1480 (Abb. 9) entstandenes Bild der Berliner Gemäldegalerie:[74] Während im Vordergrund zwei Propheten einen Vorhang

68 Insbesondere die von Jan Saenredam nach Goltzius 1616 gestochene *Allegorie des Sehsinns*, deren Inschrift *Haec memini nocuisse atque oblectasse videntes* („Ich erinnere mich, daß dies den Sehenden geschadet und sie erfreut hat", Übersetzung zitiert nach Krystof 1997, S. 122) dezidiert die Vor- und Nachteile des Sehens thematisiert, wurde in der Forschung in diesem Kontext wiederholt interpretiert. Vgl. Sluijter 1993; Krystof 1997, S. 119–121; Müller 2002, S. 168f.

69 Vgl. u.a. Scheel 2012, S. 110. Allgemein zur Imagination vgl. Dewender / Welt 2013. Zu Imagination und Wahn siehe: Swan 2003; Krüger / Nova 2000.

70 „Gott von Gott, Licht vom Licht".

71 Vgl. Schiller 1966, S. 97.

72 Die Bibel berichtet lediglich von einem Besuch im Stall, Lk 2,8–20.

73 Vgl. Büttner / Heinen 2004, S. 188.

74 Vgl. Buskirk 2014.



Abb. 9. Hugo van der Goes: Anbetung der Hirten, um 1480, Öl auf Eichenholz, 99,9 × 248,6 cm, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. 1622A.

zur Seite schlagen und damit metaphorisch wie real die Ankunft des Messias enthüllen, eilen von links zwei Hirten herbei und fallen bereits an der Schwelle zur Krippe ergriffen auf die Knie. In der übersteigerten Affektivität, die von einem realitätsnahen Darstellungsmodus zusätzlich unterstrichen wird, kommt die *adoratio* der Hirten, ihre sinnfällige Verehrung Gottes aus dem wahren Glauben heraus zum Tragen und macht jene im Sinne des Evangeliums (*gaudium magnum, quod erit omni populo*, Lk 2,10)[75] zu zentralen Identifikationsfiguren für die Betrachtenden (*imitatio devotionis*).[76] In ihrer religiösen Haltung sollten sie stets eine *conformitas* mit den Hirten anstreben, weil diese nicht nur aufgrund ihrer Einfachheit und Armut Exempla der Demut waren, sondern vor allem auch der Gottesnähe und der Gotteserkenntnis;[77] eine Vorstellung, die im Zuge der Spiritualität der *devotio moderna* wiederholt Eingang in die altniederländische Kunst fand.[78]

Auch Hendrick Goltzius' 1594 entstandene *Anbetung der Hirten* (Abb. 10)[79] aus der sechsteiligen Folge der sog. *Meisterstiche*, in denen der Niederländer durch die bravouröse Vorführung unterschiedlicher Stilmodi die proteische Wandlungsfähigkeit seiner Kunst demonstrierte, zeigt, wie die ankommenden Hirten vor dem Jesuskind ehrfürchtig

75 Lk 2,10: „eine große Freude, die allem Volk zuteil werden wird."

76 Vgl. Sander 1992, S. 226–263; Schlie 2002, S. 202–208; Franke 2012, S. 230–247.

77 So wird etwa in den franziskanischen *Meditationes Vitae Christi* dementsprechend betont, dass sich Christus bei seiner Geburt als erstes den Hirten, dem Inbegriff der Armen, als Gottessohn offenbarte. Vgl. Schiller 1966, S. 97.

78 Vgl. Schlie 2002, S. 202–208; Franke 2012, S. 230–247.

79 Zur *Anbetung der Hirten* von 1594 aus der Kupferstichfolge der sog. *Meisterstiche* vgl. u.a. Filedt Kok 1993, S. 213, Nr. 104; Krystof 1997, S. 129–152; Müller 2002, S. 144f.



Abb. 10. Hendrick Goltzius: Anbetung der Hirten, 1594, Kupferstich, 478 × 356 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-OB-101.282.

niederknien. Aus einem Tuch enthüllt Maria behutsam das Neugeborene, das als *lumen mundi* (Joh 8,12) in seiner Göttlichkeit aus sich heraus stärker zu leuchten scheint als die Kerze in Josefs Hand, die sein Gesicht in helles Licht taucht. Der Künstler rekurriert damit auf ein etabliertes ikonographisches Motiv, dessen theologische Grundlage Pseudo-Bonaventuras *Meditationes vitae Christi* und die *Revelationes* der Birgitta von Schweden bildeten: „Ein unvergleichliches Licht ging von ihm aus, ein solcher Glanz, daß man ihn nicht einmal mit der Sonne vergleichen konnte."[80] Mit dem Glanz des von seiner Mutter präsentierten Gottessohnes korrespondiert im oberen Teil des Kupferstichs das himmlische Licht, das durch die von Engeln beiseite geschobenen Wolken fällt und stellvertretend für das Eindringen der Transzendenz in die irdische Sphäre steht, das sich mit der Fleischwerdung Christi vollzogen hat. Auf die Funktion des Bildes als Medium der Visualisierung des inkommensurablen Mysteriums verweist programmatisch auch das Epigramm des Stiches von Franco Estius:

> Siehe, der Schöpfer des Himmels, der Herrscher aller Dinge, der König von Göttern und Menschen, wird unter dem armseligen Dach eines einfachen Verschlages geboren. Die Krippe fasst den, den weder der hohe Himmel, noch das Meer, auch nicht das Land oder das ganze ungeheure Weltgefüge aufnehmen könnten.[81]

Diese intermediale Form der Bewältigung des Mysteriums lässt sich ebenfalls in den späteren druckgraphischen und malerischen Re-Inventionen der *Anbetung* feststellen, die signifikanterweise alle die Komposition durch die figurative Gestaltung der leeren Fläche ergänzen und dabei wiederholt mit Epigrammen oder Spruchbändern arbeiten.[82]

Anders als der *Meisterstich* vermittelt die visuelle Rhetorik von Goltzius' nonfinitem Werk diesen Komplex nur wenige Jahre später durch die Erfahrung radikaler Unanschaulichkeit. Diese kann entsprechend den Überlegungen Eberhard Ostermanns zum literarischen Fragment als Kehrseite einer Entgrenzung des bildlichen Spiels und einzige authentische Erfahrung jener verborgenen, reinen Darstellbarkeit, „die sich

80 Zitiert nach Borchhardt-Birbaumer 2003, S. 259.

81 *Caeli opifex, rerum dominus, Divum atque hominum Rex / Nascitur en vilis tuguri sub paupere tecto, / Et praesepe tenet, quem non capit arduus aether, / Non mare, non tellus, non vasti machina mundi*. Deutsche Übersetzung von Katharina Ost, zitiert nach Michels 2017, S. 244, Kat.-Nr. IX.5.

82 Vgl. etwa den in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von Abraham Bloteling geschaffenen Kupferstich nach Goltzius' *Anbetung der Hirten*, welcher der ergänzten Darstellung ein lateinisches Epigramm hinzufügt (*Nascitur hic infans verbum quod cuncta creavit,/ Mortalemq*[*ue*] *parit casta puella Deum*, vgl. Leesberg 2012, S. 34, copy a), sowie ein Gemälde auf Kupfer aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, das als Teil des Prehn'schen Gemäldekabinetts im Historischen Museum Frankfurt a.M. aufbewahrt wird. Hier ergänzte der anonyme Künstler oberhalb der Figurengruppe die Gestalt eines Engels, der die Betrachtenden auf das Christuskind hinweist und ein Spruchband mit der Aufschrift *VERBVM CARO FACTVM EST* präsentiert, vgl. dazu Ellinghaus 2021.

ansonsten nur im Anderen ihrer selbst durch ihre eigene Zerstückelung objektiviert",[83] verstanden werden. Durch die *conformitas* wird rezeptionsästhetisch die Erfahrung des Erkennens des *deus revelatus* mit den Hirten geteilt und die leere Fläche dank der Einbildungskraft der Betrachtenden mit ihren eigenen geistigen Bildern des Inkarnationsgeheimnisses besetzt. Das Non-finito wird auf diesem Wege paradigmatisch zu einem Imaginarium der Transzendenz; die im Partizipationsprozess hervorgebrachte mentale Vorstellung avanciert zur komplementären Ergänzung des Blattes und vollendet den Kupferstich in konzeptueller Hinsicht.

Der Zusammenfall von gestochenem Bild und imaginärer Vorstellung in der *devotio* bewirkt zudem eine Konversion, die dem Werk eine weitere religiöse Dimension eröffnet: Die weiße Fläche evoziert am Ende der Rezeption ihre symbolische Gleichsetzung mit dem in theologischen Schriften vielfach beschriebenen überirdischen, vom Gottessohn ausgehenden blendenden Licht, vor dem selbst die dunklen Linien des Kupferstichs sukzessive zu weichen scheinen: Der als defizitär gekennzeichnete Modus des Verweisens auf das Nichtsichtbare wechselt dank der unvollendeten Partien des Werkes in den das epistemische Potenzial des druckgraphischen Mediums herausstellenden Modus des Erscheinens. Den hier formulierten Offenbarungsanspruch der Kunst gegenüber dem Mysterium der Fleischwerdung fasste Klaus Krüger in Bezug auf Antonello da Messinas *Virgo annunciata* in Palermo folgendermaßen zusammen:

> So ist die paradoxe Manifestation des Unsehbaren im Sichtbaren, des Lichtes in der Finsternis, des Wortes im Fleisch, sprich: des Göttlichen im Irdischen das eigentliche Thema des Bildes. Ikone (*imago*) und Geschehnisbild (*historia*) durchdringen sich zum Bildeindruck eines ewigwährenden Augenblicks, in dem nichts anderes als das Mysterium der Inkarnation selbst zur Anschauung steht.[84]

„Er sah und glaubte", heißt es im Johannesevangelium (20,8) über einen der Jünger, der in das leere Grab Christi hineinblickt, um sich als Erster von der Auferstehung des Herrn zu überzeugen. Er glaubte also, weil er sah, doch was er wirklich gesehen hat, war das Gleiche, was die Betrachtenden von Goltzius' Werk zunächst so nachhaltig irritiert: einfach nichts. Doch gerade das Nichts, jenes signifikante Fehlen des geheiligten Körpers des Erlösers und die virtuose Inszenierung dieser Leerstelle, die technische Brillanz und bildliche Dekonstruktion verbindet, setzt in beiden Fällen im semantischen Spiel zwischen Wahrnehmung, Imagination und Devotion die komplexe Dialektik religiöser

83 Ostermann 1991b, S. 205: „Als Kehrseite einer Entgrenzung des textuellen Spiels ist die Erfahrung radikaler Unlesbarkeit zugleich auch die einzige authentische Erfahrung jener verborgenen, reinen Sprachlichkeit, die sich ansonsten nur im Anderen ihrer selbst durch ihre eigene Zerstückelung objektiviert." Vgl. auch Ostermann 1991a.

84 Krüger 2001, S. 96.

Erfahrung in Gang.[85] In einem Akt visueller Selbstreferenzialität verwehrt der Kupferstich den Rezipient:innen den Anblick des göttlichen Logos, damit sie das Wunder seiner Menschwerdung jenseits der Sichtbarkeit nachvollziehen können. *Infigurabilis in figuram* und *invisibilis in visionem* im Sinne Bernardino da Sienas vollziehen sich in der durch den individuellen Imaginationsakt gestalteten Fläche in der leeren Mitte des Stiches; dem Ort, an dem im Non-finito eine Transzendierung des Ästhetischen geschieht.[86] Im Kontext der im Johannesevangelium geschilderten Konfrontation des Jüngers mit dem leeren Grab des Auferstandenen fasste Georges Didi-Huberman 1992 dieses Phänomen ebenso treffend wie lapidar mit den Worten zusammen: „Nichts zu sehen, um alles zu glauben."[87]

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Augustinus: De serpente = Augustinus, Aurelius: Sermo XXXII. De serpente æneo et de virga Moysi, in: Sancti Aurelii Augustini Hipponensis Episcopi Opera omnia. Bd. 5, Paris 1841 (Patrologia Latina 39), Sp. 1807–1809.

Bernardino da Siena: De Triplici Christi nativitate = Bernardino da Siena: De Triplici Christi nativitate, in: S. Bernardini Senensis Opera Omnia. Bd. 7: Sermones „De tempore" et „De diversis", hg. von Augustin Sépinski, Florenz 1959, S. 31–49.

Mander: Schilder-Boeck = Mander, Karel van: Het Schilder-Boeck, waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen, Haarlem 1604, URL: https://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/ (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Mander: Leben = Mander, Karel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Bd. 2, übers. von Hanns Floerke, München 1906, DOI: https://doi.org/10.11588/diglit.7516 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Plinius: Naturkunde = C. Plinius Secundus d.Ä.: Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXV: Farben. Malerei. Plastik, übers. und hg. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, 3. Aufl. Düsseldorf 2007 (Sammlung Tusculum).

Vasari: Vita di Michelangelo = Vasari, Giorgio: La vita di Michelangelo. Bd. 1: Testo, hg. von Paola Barocchi, Mailand 1962 (Documenti di filologia 5).

85 Vgl. Didi-Huberman 1992, deutsche Übersetzung: Didi-Huberman 1999, S. 26.
86 Vgl. Ostermann 1991b, S. 205.
87 Didi-Huberman 1999, S. 26. Vgl. Joh 20,29: „Selig sind, die nicht sehen und doch glauben!"

Sekundärliteratur

Alloa 2001 = Alloa, Emmanuel: Georges Didi-Huberman, in: Kathrin Busch / Iris Därmann (Hgg.): Bildtheorie aus Frankreich. Ein Handbuch, München 2001 (Eikones), S. 139–151.

Auerbach 1938 = Auerbach, Erich: Figura, in: Archivum Romanicum 22 (1938), S. 436–489.

Bartsch 1803 = Bartsch, Adam von: Le peintre graveur. Bd. 3, Wien 1803.

Baum et al. 2016 = Baum, Kelly / Bayer, Andrea / Wagstaff, Sheena / Urbanelli, Elisa (Hgg.): Unfinished. Thoughts Left Visible. Katalog zur Ausstellung im Metropolitan Museum of Art New York, New York 2016.

Bockemühl 1986 = Bockemühl, Michael: Vom unvollendeten zum offenen Kunstwerk. Zur Diskussion des non-finito in der Plastik von Michelangelo, in: Michael Hesse / Max Imdahl (Hgg.): Studien zu Renaissance und Barock. Manfred Wundram zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. / Bern / New York 1986, S. 111–133.

Bomford 2015 = Bomford, David: Unfinished Paintings. Narratives of the Non-Finito, Edinburgh 2015.

Borchhardt-Birbaumer 2003 = Borchhardt-Birbaumer, Brigitte: Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom Alten Orient bis ins Zeitalter des Barock, Wien / Köln / Weimar 2003.

Bredekamp 2009 = Bredekamp, Horst: Michelangelo. Fünf Essays, Berlin 2009.

Buskirk 2014 = Buskirk, Jessica: Hugo van der Goes's *Adoration of the Shepherds*. Between Ascetic Idealism and Urban Networks in Late Medieval Flanders, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 6.1 (2014), DOI: 10.5092/jhna.2014.6.1.1 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Büttner 1983 = Büttner, Frank O.: Imago pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung, Berlin 1983.

Büttner / Heinen 2004 = Büttner, Nils / Heinen, Ulrich (Hgg.): Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften. Katalog zur Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, München 2004.

Dewender / Welt 2013 = Dewender, Thomas / Welt, Thomas (Hgg.): Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie, Berlin / Boston 2013.

Didi-Huberman 1990 = Didi-Huberman, Georges: Fra Angelico. Dissemblance et figuration, Paris 1990 (Idées et recherches).

Didi-Huberman 1992 = Didi-Huberman, Georges: Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris 1992 (Collection critique).

Didi-Huberman 1999 = Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, übers. von Markus Sedlaczek, München 1999 (Bild und Text).

Didi-Huberman 2011 = Didi-Huberman, Georges: Von den Mächten der Figur. Exegese und Visualität in der christlichen Kunst, in: Emmanuel Alloa (Hg.): Bildtheorie aus Frankreich. Eine Anthologie, München 2011 (Eikones), S. 273–304.

Einem 1959 = Einem, Herbert von: Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos, in: Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion, Bern / München 1959, S. 69–82.

Ellinghaus 2021 = Ellinghaus, Julia: Hendrick Goltzius, Kopie nach – Die Anbetung der Hirten, 1. Viertel 17. Jh., 15. April 2021, URL: https://bildersammlung-prehn.de/sites/default/files/pdf/prehn/Pr125.pdf (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Filedt Kok 1991 = Filedt Kok, Jan P.: Proefdrukken uit Goltzius' atelier omstreeks 1587, in: Bulletin van het Rijksmuseum 39 (1991), S. 363–374.

Filedt Kok 1993 = Filedt Kok, Jan P.: Hendrick Goltzius – Engraver, Designer and Publisher 1582–1600, in: Reindert Falkenburg / Jan P. Filedt Kok / Huigen Leeflang (Hgg.): Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617), Zwolle 1993 = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43 (1993), S. 159–218.

Franke 2012 = Franke, Susanne: Raum und Realismus. Hugo van der Goes' Bildproduktion als Erkenntnisprozess, Frankfurt a.M. / Berlin 2012.

Gilbert 2003 = Gilbert, Creighton E.: What is Expressed in Michelangelo's *Non-Finito*, in: Artibus et Historiae 24 (2003), S. 57–64.

Gormans 2010 = Gormans, Andreas: Argumente in eigener Sache – Die Hände des Künstlers, in: Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte, Berlin 2010 (Kultur: Forschung und Wissenschaft 14), S. 189–223.

Hirschmann 1916 = Hirschmann, Otto: Hendrick Goltzius als Maler 1600–1617, Den Haag 1916 (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte 9).

Hirschmann 1919 = Hirschmann, Otto: Hendrick Goltzius, Leipzig 1919 (Meister der Graphik 7).

Hirschmann 1921 = Hirschmann, Otto: Verzeichnis des graphischen Werkes von Hendrik Goltzius 1558–1617, Leipzig 1921.

Hoff 2003 = Hoff, Michael: Epiphanie im non-finito. Nichtvollendung als Strategie der Frömmigkeit und Auslöser von Sinnzuschreibung in der Kunst der Florentiner Renaissance, in: Friedrich Weltzien / Amrei Volkmann (Hgg.): Modelle künstlerischer Produktion. Architektur, Kunst, Literatur, Philosophie, Tanz, Berlin 2003, S. 39–56.

Hollstein 1953 = Hollstein, Friedrich W. H.: Goltzius – Heemskerck, Amsterdam 1953 (Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700, 8).

Iser 1970 = Iser, Wolfgang: Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1970 (Konstanzer Universitätsreden 28).

Iser 1972 = Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972 (UTB 163).

Iser 1976 = Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976 (UTB 636).

Jauß 1969 = Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz 1969 (Konstanzer Universitätsreden 3).

Jauß 1987 = Jauß, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte, Konstanz 1987 (Konstanzer Universitätsreden 166).

Kauffmann 1972 = Kauffmann, Georg: Michelangelo und das Problem der Säkularisation, Opladen 1972 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge. G 181).

Kemp 1983 = Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.

Kemp 1985 = Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985 (DuMont-Taschenbücher 169).

Kemp 1988 = Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. durchges. Aufl. Berlin 1988, S. 240–257.

Ketelsen / Tofahrn 2012 = Ketelsen, Thomas / Tofahrn, Silke: Artisten der Linie. Hendrick Goltzius und die Graphik um 1600. Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Köln 2012.

Kiening / Mertens Fleury 2013 = Kiening, Christian / Mertens Fleury, Katharina (Hgg.): Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, Würzburg 2013 (Philologie der Kultur 8).

Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, München 2001.

Krüger / Nova 2000 = Krüger, Klaus / Nova, Alessandro (Hgg.): Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit, Mainz 2000.

Krystof 1997 = Krystof, Doris: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius, Hildesheim 1997 (Studien zur Kunstgeschichte 107).

Leeflang 1990 = Leeflang, Huigen: De laatste gravure van Hendrick Goltzius?, in: Kunstlicht 11 (1990), S. 33–40.

Leeflang / Luijten 2003 = Leeflang, Huigen / Luijten, Ger (Hgg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Drawings, Prints and Paintings. Katalog zur Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam, Metropolitan Museum of Art New York und The Toledo Art Museum Toledo, OH, Zwolle 2003.

Leesberg 2012 = Leesberg, Marjolein: Hendrick Goltzius. Pt. 1, hg. von Huigen Leeflang, Ouderkerk aan den Ijssel 2012 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Lentes 2004 = Lentes Thomas: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: David Ganz / Thomas Lentes (Hgg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne, Berlin 2004 (KultBild 1), S. 13–73.

Mainberger 2007 = Mainberger, Gonsalv K.: Die Rhetorik als Grundschrift der Malerei im 17. Jahrhundert, in: Paulus Engelhardt / Claudius Strube (Hgg.): Die Sprachlichkeit in den Künsten, Berlin / Münster 2007 (Philosophische Symposien 1), S. 159–182.

Melion / Wandel 2015 = Melion, Walter S. / Wandel, Lee Palmer (Hgg.): Image and Incarnation. The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image, Leiden / Boston 2015 (Intersections 39).

Mensger 2016 = Mensger, Ariane (Hg.): Bestechend gestochen. Das Unternehmen Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung im Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, München 2016.

Michels 2017 = Michels, Norbert (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, dem Maximilianmuseum Augsburg und der Galerie in der Reithalle Schloss Neuhaus Paderborn, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 21).

Müller 2002 = Müller, Jürgen (Hg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002.

Nilgen 1965 = Nilgen, Ursula: Epiphanie und Eucharistie. Zur Deutung eucharistischer Motive in mittelalterlichen Epiphanie-Bildern, in: Florens Deuchler / Reiner Haussherr (Red.): Schülerfestgabe für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, Bonn 1965, S. 197–215.

Ostermann 1991a = Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee, München 1991.

Ostermann 1991b = Ostermann, Eberhard: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1 (1991), S. 189–205.

Parshall 2004 = Parshall, Peter W.: Offene Angelegenheiten. Das Problem der Vollendung in der Druckgraphik, in: Parshall, Peter W.: The Unfinished Print. Meisterwerke unvollendeter Druckgraphik aus sechs Jahrhunderten. Katalog zur Ausstellung der National Gallery of Art Washington in Zusammenarbeit mit dem Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a.M., Wolfratshausen 2004, S. 9–59.

Parshall / Sell / Brodie 2001 = Parshall, Peter W. / Sell, Stacey / Brodie, Judith: The Unfinished Print, Washington 2001.

Pawlak 2016 = Pawlak, Anna: Imago et Figura Mortis. Visuelle Reflexionsfiguren in Pieter Bruegels d.Ä. *Triumph des Todes*, in: Anna Pawlak / Lars Zieke / Isabella Augart (Hgg.): Ars – Visus – Affectus. Visuelle Kulturen des Affektiven in der Frühen Neuzeit, Berlin / Boston 2016, S. 160–181.

Pawlak 2017 = Pawlak, Anna: Non-finito als *figura*. Das Mysterium der Inkarnation in Hendrick Goltzius' *Anbetung der Hirten*, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, dem Maximilianmuseum Augsburg und der Galerie in der Reithalle Schloss Neuhaus Paderborn, Petersberg 2017 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 21), S. 43–53.

Penny 1994 = Penny, Nicholas: Non-finito in Italian Fifteenth-Century Bronze Sculpture, in: Antologia di belle arti N.S. 48–51 (1994), S. 11–15.

Pochat 2004 = Pochat, Götz: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Wien / Köln / Weimar 2004 (Ars viva 8).

Reznicek 1960 = Reznicek, Emil K. J.: Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder, in: Oud Holland 75 (1960), S. 30–49.

Robert 1984 = Robert, Guy: Art et non finito. Esthétique et dynamogénie du non finito, Montreal 1984.

Rosenberg 2000 = Rosenberg, Raphael: Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung. München / Berlin 2000 (Kunstwissenschaftliche Studien 82).

Sander 1992 = Sander, Jochen: Hugo van der Goes. Stilentwicklung und Chronologie, Mainz 1992 (Berliner Schriften zur Kunst 3).

Scheel 2012 = Scheel, Johanna: Die Emotionalität des emotionslosen Stifterbildes in der altniederländischen Malerei, in: Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Psychoanalyse und Ästhetik 1 (2012), S. 105–124.

Schiller 1966 = Schiller, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1: Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi, Gütersloh 1966.

Schlie 2002 = Schlie, Heike: Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch, Berlin 2002.

Schlie 2013 = Schlie, Heike: Der Klosterneuburger Ambo des Nikolaus von Verdun. Das Kunstwerk als *figura* zwischen Inkarnation und Wiederkunft des Logos, in: Christian Kiening / Katharina Mertens Fleury (Hgg.): Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, Würzburg 2013 (Philologie der Kultur 8), S. 205–247.

Schmoll 1959 = Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A. (Hg.): Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion, Bern / München 1959.

Sluijter 1993 = Sluijter, Eric J.: Venus, Visus en Pictura, in: Reindert Falkenburg / Jan P. Filedt Kok / Huigen Leeflang (Hgg.): Goltzius-Studies. Hendrick Goltzius (1558–1617), Zwolle 1993 = Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42/43 (1993), S. 337–396.

Strauss 1977 = Strauss, Walter L.: Hendrik Goltzius. The Complete Engravings and Woodcuts. Bd. 2, New York 1977.

Swan 2003 = Swan, Claudia: Eyes Wide Shut. Early Modern Imagination, Demonology, and the Visual Arts, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 7.4 (2003), S. 560–581.

Verspohl 2007 = Verspohl, Franz-Joachim: Michelangelo Buonarroti und Leonardo da Vinci. Republikanischer Alltag und Künstlerkonkurrenz in Florenz zwischen 1501 und 1505, Göttingen / Bern 2007 (Kleine politische Schriften 15).

Warning 1975 = Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München 1975 (UTB 303).

Weigel 2015 = Weigel, Sigrid: Grammatologie der Bilder, Berlin 2015 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1889).

Widerkehr 2008 = Widerkehr, Léna: Jacob Matham. Pt. 1, hg. von Huigen Leeflang, Rotterdam 2008 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Wohlrab 2016 = Wohlrab, Christiane: Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin, Paderborn 2016 (Berliner Schriften zur Kunst).

Wolf 2002 = Wolf, Gerhard: Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

Stavros Vlachos

Selektion und Kolorierung in Neuauflagen protestantischer Druckwerke des 16. Jahrhunderts

Das Gebetbuch des Herzogs Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin und die Familienbibel des Herzogs August des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel

Abstract

This chapter examines how prints, created prior to or after the Reformation, were reused and painted in order to illustrate books in a Protestant context. The focus lies on two illustrated works which have received little attention from scholars: the prayer book of Henry V, Duke of Mecklenburg-Schwerin, which is dated 1549, and the family Bible of Augustus the Younger, Duke of Brunswick-Wolfenbüttel, dated 1558. I argue that Henry's prayer book was made by his court artist Erhard Altdorfer, who applied and coloured prints from the woodcut series *The Fall and Redemption of Man* (c. 1513) of his brother Albrecht. The Bible of Augustus the Younger contains painted woodcuts by Hans Brosamer and Hans Leinberger, two of the most important illustrators of Protestant texts. These woodcuts were originally made for earlier editions of the Luther Bible, yet the publishers utilized them again due to their high quality and expressivity. Regarding both case studies, I investigate how practices of image-making formed before 1517 were also employed after the Reformation to appeal to the Protestant viewers.

Keywords

Albrecht Altdorfer, Erhard Altdorfer, Hans Brosamer, Hans Leinberger, Reformation Art, Painted Prints, Early Modern Print Culture

1. Einleitung

Während der Lutherdekade 2008 bis 2017, die im Reformationsjubiläum kulminierte, wurde in Kunstausstellungen die Chance verpasst, die Kunst des reformatorischen Zeitalters in all ihren Aspekten und Manifestationen zu behandeln und zu präsentieren.[1] Stattdessen standen im Mittelpunkt des Interesses der bereits umfassend erforschte und ausgestellte Lucas Cranach der Ältere (um 1472–1553) und seine Werkstatt. Dies ist kein Zufall. Cranach war der ‚erste Künstler' der Reformation und persönlicher Freund

1 Das Verhältnis zwischen Reformation und Kunst hat die Forschung andererseits schon früher beschäftigt. Dazu Christensen 1979; Michalski 1993; jüngst Werner 2017.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-008

Martin Luthers (1483–1546).[2] Ein Gewinn der Lutherdekade waren die Ausstellung samt Konferenz und entsprechend die Untersuchung seines von der kunsthistorischen Forschung eher vernachlässigten Sohnes Lucas Cranach des Jüngeren (1515–1586) sowie von dessen Œuvre.[3] Ohne die Bedeutung Cranachs d.Ä. für die protestantische Kunst verringern zu wollen, führte die Fokussierung der Ausstellungen und eines Großteils der Forschung auf Cranach dazu, andere Künstler und ihre Werke außer Acht zu lassen. Hinzu kam die Fortschreibung von Stereotypen der früheren Forschung, welche die protestantische Kunst ausschließlich als Bruch mit der vorreformatorischen Bildtradition wahrnahm, ihr mangelnde Qualität bescheinigte und ihre Funktionen auf Didaxe reduzierte.[4] Diese Thesen fanden eine erneute Zuspitzung in der Studie *The Reformation of the Image* des amerikanischen Kunsthistorikers Joseph Leo Koerner.[5] Koerner erklärt, dass die protestantische Kunst visuelle Einfachheit oder gar Grobheit beabsichtige, um sakrale Inhalte zu „entmythisieren“ und diese lediglich zu vermitteln.[6] Obwohl man Entwicklungen und Ereignisse wie fehlende Aufträge für Künstler in Regionen, in denen sich der neue Glaube durchsetzte, oder Bilderstürme nicht leugnen kann,[7] blendet die Einseitigkeit dieser Thesen doch sowohl Werke der protestantischen Tafelmalerei als auch illustrierte Ausgaben protestantischer Druckwerke aus, die sich durch die sorgfältige Ausführung ihrer Holzschnittillustrationen auszeichnen. Dabei hat der Historiker Bob Scribner schon am Ende der 1980er und in den 1990er Jahren auf Kontinuitäten zwischen der vorreformatorischen und der protestantischen Kunst hingewiesen.[8] Ausgeglichen wurden die oben genannten Einseitigkeiten durch Beiträge und Studien in der Forschung der letzten Jahre, die auch Kontinuitäten, Facetten der visuellen Kultur oder die Bildhaftigkeit der protestantischen, allen voran der lutherischen Kunst analysiert haben.[9]

2 Das hat Cranach nicht daran gehindert, auch für katholische Auftraggeber zu arbeiten. Dazu Tacke 1992.

3 Enke / Schneider / Strehle 2015; Werner / Eusterschulte / Heydenreich 2015.

4 Hoffmann 1983.

5 Koerner 2008.

6 Koerner konstatiert: „Luther’s mandate hardly changed images for the better, however. Didacticism required that the image become less rather than more: less visually seductive, less emotionally charged, less semantically rich. Deemed useless save as school pictures, images were built to signal the fact of their impotence. Expressing their mundaneness through wilfully crude visible forms, and valuable only for what they meant rather than for how they looked, they emptied out any residual expectation of magical efficacy, any lingering faith in the participation of the likeness with what the likeness represents.” Koerner 2008, S. 28.

7 Zum Thema Bildersturm Schnitzler 1996.

8 Scribner 1989; Scribner 1993. Kontinuitäten zwischen dem Spätmittelalter und der Reformation waren auf mehreren Ebenen vorhanden, dazu Leppin 2016.

9 Schulze 2004; Weber am Bach 2006; Heal 2013; Wegmann 2016; Heal 2017; Kern 2017a; Kern 2017b; Slenczka 2018; Vlachos 2019b; Vlachos 2020.

Aus einer solchen differenzierten Betrachtung der sakralen protestantischen Druckgraphik ergibt sich, dass sie Darstellungsmodi[10] sowie Werke der Zeit vor 1517 gezielt übernommen und weiterbenutzt hat. Außerdem wurden Illustrationen[11] protestantischer Druckwerke aus unterschiedlichen Ausgaben kombiniert, um daraus eine Neuauflage zu schaffen. Diese beiden Fälle sind Gegenstand meines Beitrags. Es wird gezeigt, wie diese Neuauflagen durch Selektion einzelner Bilder und in einem veränderten kulturhistorischen Kontext entstanden und daher als konzeptuelle Neukonfigurationen der bereits vorher als Bildfolge erschienenen oder für die Bebilderung anderer Ausgaben angefertigten Graphiken aufzufassen sind. Dabei werden die möglichen Funktionen und der Gebrauch dieser Neuauflagen sowie die Rolle der Kolorierung erörtert. Vergleiche zwischen den schwarzweißen ‚Originalen' und kolorierten Beispielen sollen auch auf diese spezielle Form des Hervorhebens inhaltlicher Facetten der Bilder mittels der Farbe aufmerksam machen. Im Beitrag möchte ich aufzeigen, wie Holzschnitte der vorreformatorischen Zeit ausgewählt und koloriert wurden, um dadurch ein protestantisches Gebetbuch für den Herzog Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin (1479–1552) zu schaffen. Außerdem befasst sich der Beitrag mit einem handkolorierten Exemplar einer protestantischen Bibelausgabe von 1558 mit Illustrationen Hans Brosamers (1495–1554) und Georg Lembergers (um 1490/1500–um 1540/1545), die zu den bedeutenden Illustratoren protestantischer Buchdrucke des 16. Jahrhunderts zählen. Ziel des Beitrags ist es zugleich, diese beiden kaum erforschten Zeugnisse ausführlich zu behandeln, welche in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel aufbewahrt werden. Mit der Auswahl ihrer Holzschnitte aus früheren Bildzyklen oder Ausgaben und deren Kolorierung können die beiden Druckwerke exemplarisch für das Anliegen meines Beitrags stehen, aufzuzeigen, dass religiöse Inhalte und Kunstfertigkeit auch in einem protestantischen Kontext zusammen existieren können.

2. Das Gebetbuch Heinrichs V.

Beim ersten zu untersuchenden Objekt handelt es sich um das Gebetbuch[12] des Herzogs Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin. Behandelt wurde es zuerst von Otto von Heinemann in einem kurzen Eintrag des Bestandskatalogs der Augusteischen Handschriften der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.[13] Laut Heinemann war das Gebetbuch in

10 Dazu Vlachos 2020.

11 In den letzten Jahren gab es in der Forschung eine umfassende Diskussion über Begriffe wie ‚Kopie' und ‚Reproduktion'. Dazu Augustyn / Söding 2010; Mensger 2012.

12 Gebetbuch des Herzogs Heinrich V. Digitalisat der HAB Wolfenbüttel: http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm (letzter Zugriff: 03. April 2022).

13 Heinemann 1903, Nr. 3822, S. 164f. S. weiter den kurzen Eintrag in Bepler 2001, Nr. 2, S. 293.

Besitz und Gebrauch von Heinrich V., bis es durch die Vermittlung Ursula von Sachsen-Lauenburgs (um 1552/1553–1620) in den Besitz ihres Sohnes, des Herzogs August II. des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel (1579–1666) gelangte. Wir haben es also mit einem Gebetbuch zu tun, das für einen protestantischen Fürsten bestimmt war und sich anschließend im Besitz eines weiteren protestantischen Fürsten befand. Obwohl die Reformation schon in den Jahren zwischen 1523 und 1526 in Schwerin Fuß fassen konnte und Heinrich V. sich im Jahre 1533 zum Anhänger Luthers erklärte,[14] wurde die Reformation in Schwerin sowie insgesamt in Mecklenburg offiziell erst 1549 eingeführt.[15] Es stellt sich die Frage, ob das Gebetbuch aus diesem Anlass angefertigt wurde.

Wie der Einband mit einer Darstellung *Jesu als Knaben*[16] verrät, ist das Gebetbuch auf 1549 datiert. Die Rückseite zeigt den *Sündenfall*.[17] Allem Anschein nach ist die Auswahl dieser Bilder kein Zufall. Ein christologisches Konzept im Sinne sowohl der protestantischen Theologie als auch des Sujets *Gesetz und Gnade*[18] mit Jesus als Erlöser von der Erbsünde manifestiert sich bereits auf dem Einband. Das Gebetbuch enthält 30 handkolorierte Szenen, die sich auf das Leben und die Passion Christi konzentrieren. Sie entstammen der Holzschnittserie Albrecht Altdorfers (um 1480–1538) *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts* aus der Zeit um 1513,[19] die ursprünglich aus 40 Bildern besteht.[20] Der Bildzyklus Altdorfers beginnt mit *Maria als Apokalyptische Frau* und endet mit dem *Jüngsten Gericht*. Im Gebetbuch fängt hingegen die Bilderzählung mit dem *Tempelgang Marias*[21] an und endet ebenfalls mit dem *Jüngsten Gericht*.[22] Zudem scheint es, dass die Reihenfolge[23] mancher Szenen falsch ist. Auf fol. 13^r und 15^r sind die *Darstellung im Tempel* und die *Beschneidung Christi* und erst auf fol. 18^r die *Anbetung der Könige* zu sehen, die eigentlich vorher stattgefunden hat. Dargestellt werden auch Szenen, die keine Erwähnung in der Bibel finden. So sieht man auf fol. 29^v den *Abschied*

14 Schnell 1902, S. 23.

15 Thierfelder 1969, S. 372.

16 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00001 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

17 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00214 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

18 Dazu ausführlich Fleck 2010.

19 Zur Bildfolge s. Mielke 1988, Nr. 74, S. 154; Bushart 2004, S. 129–141; Noll 2004, S. 111–176; Grollemund / Lepape / Savatier Sjöholm 2020, Nr. 27a–b, S. 110–115 mit Abb. der gesamten Bildfolge (Olivia Savatier Sjöholm). Zur Wirkung der Holzschnittfolge auch in anderen Gattungen: Löcher 1990.

20 Die zehn fehlenden Szenen sind: *Maria als Apokalyptische Frau*, *Der Sündenfall*, *Die Vertreibung aus dem Paradies*, *Die Abweisung des Opfers*, *Die Verkündigung an Joachim*, *Die Begegnung an der Goldenen Pforte*, *Die Heimsuchung*, *Die Geburt Christi*, *Der zwölfjährige Jesus im Tempel* und *Der Tod Marias*.

21 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00012 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

22 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00185 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

23 Zur Reihenfolge der ursprünglichen Holzschnittserie Albrecht Altdorfers s. Noll 2004, S. 509–519.

Christi von seiner Mutter.[24] Es ist auffallend, die Szene des Abschieds Jesu von Maria,[25] die auf die religiöse Literatur des 13. Jahrhunderts zurückgeht, in diesem Gebetbuch für einen protestantischen Fürsten zu sehen. Luthers Postulat *sola Scriptura* – „allein die Schrift“ – scheint hier nicht zu gelten. Etwas verwirrend ist auf den ersten Blick die rote Überschrift oberhalb des Bildes: *Johannes ann dem elfften Capittell*. Im Kapitel 11 berichtet das Evangelium von Johannes über den Tod und die Auferstehung von Lazarus in Bethanien, dem Ort, wo Jesus laut der Passionsliteratur Abschied von Maria genommen hat. Mit der Überschrift und dem Bild verbindet der Künstler oder der Schreiber die Schilderung des Evangeliums mit einer ‚Erfindung‘ der religiösen Literatur, welche den Bericht von Johannes erweitert und von der spätmittelalterlichen Ikonographie übernommen wurde. Diese Ikonographie wird signifikanterweise trotz ihres legendenhaften Ursprungs im Gebetbuch fortgesetzt.

Warum aber hat man überhaupt Bilder einer alten Holzschnittserie, die in Regensburg entstanden ist, ausgewählt, um dieses Gebetbuch in Schwerin zu illustrieren? Es ist möglich, dass das Gebetbuch früher[26] entstanden ist und im Jahre 1549 mit einem neuen Einband ausgestattet wurde. Meine These ist allerdings, dass Erhard Altdorfer[27] (nach 1480–1561/1562) das Gebetbuch geschaffen hat.[28] Erhard gilt als der jüngere Bruder Albrecht Altdorfers.[29] Wohl zwischen 1510 und 1512 verließ er Regensburg und wahrscheinlich die gemeinsame Werkstatt, um Hofkünstler Heinrichs V. in Schwerin zu werden,[30] wo er bis zu seinem Tod blieb. Nachdem sein Bruder Albrecht im Jahre

24 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00064 (letzter Zugriff: 03. April 2022). Auch hier scheint die Reihenfolge der Szenen nicht zu stimmen. Der Abschied erfolgte vor dem Einzug Jesu in Jerusalem, doch im Gebetbuch findet sich der *Abschied Christi von seiner Mutter* zwischen dem *Einzug in Jerusalem* auf fol. 26^{r} und dem *Letzten Abendmahl* auf fol. 32^{r}.

25 Zur Erfindung der Szene und ihrem Eingang in die bildende Kunst s. Schmitt 1933.

26 Nach meiner Anfrage hat die HAB Wolfenbüttel die Wasserzeichen des Papiers untersucht. Leider sind sie allesamt geteilt und nicht ohne Lücken zusammenzusetzen. Erkennbar sind immerhin Ochsenkopf, Kreis, Kreuz und Einhorn als Ganzfigur und waagerecht, ein geläufiges Motiv bei Papier von der zweiten Hälfte des 15. bis weit ins 16. Jahrhundert. Somit sind eine nähere Datierung und Lokalisierung des im Gebetbuch verwendeten Papiers nicht möglich. Ich danke herzlich Dr. Christian Heitzmann, HAB Wolfenbüttel, für die Untersuchung und die Informationen.

27 Zu Erhard Altdorfer s. Packpfeiffer 1978.

28 Das Gebetbuch habe ich Erhard in einer kurzen Abhandlung dieses Zeugnisses zugeschrieben. Vlachos 2019a, S. 144.

29 Packpfeiffer 1978, S. 7.

30 In diesem Jahr findet sich die erste Erwähnung seines Namens als Hofkünstler Heinrichs V.: Packpfeiffer 1978, S. 7. Wie Packpfeiffer schreibt, nahm Herzog Heinrich V. Erhard Altdorfer sowohl zu einem Turnier nach Ruppin als auch nach Freiburg an der Elbe mit, wo seine Schwester Katharina den Herzog Heinrich von Sachsen geheiratet hat. Das Turnier in Ruppin hat Erhard in einem Holzschnitt festgehalten. Mielke 1997, Nr. W.1 mit Abb.

1538 in Regensburg gestorben war, betreute Erhard dessen Nachlass.[31] Es scheint naheliegend, dass Erhard die originalen Holzstöcke[32] Albrechts für das Gebetbuch des Herzogs benutzt hat. Denn die Holzschnitte sind eingedruckt und nicht eingeklebt. In dieser Hinsicht hat die Auswahl der 30 Bilder nur bedingt programmatischen Charakter, sondern die zehn fehlenden Szenen können auch auf abgenutzte, beschädigte oder verloren gegangene Druckstöcke zurückgehen. Einerseits stellen die 30 benutzten Holzschnitte weitgehend die Kindheit und die Passion Christi dar. Andererseits fehlen Hauptszenen des Lebens Jesu wie etwa die Geburt. Allem Anschein nach handelt es sich nicht bloß um eine Sonderausgabe, sondern vielmehr um ein Sonderexemplar, das für den Herzog angefertigt wurde. Davon zeugt auch der handschriftliche Text. Zwischen dem Text und den Bildern gibt es kaum Korrespondenz, da die Holzschnitte viel früher entstanden sind. Soweit ich die Texte identifizieren kann, handelt es sich hierbei vorwiegend um eine Sammlung von protestantischen Texten und Beichtgebeten. Sie scheinen gewisse Ähnlichkeiten mit den Gebeten der Ausgabe *Ein Bethbuechlein für allerley gemein anliegen* aufzuweisen,[33] sind jedoch mit ihnen nicht identisch. Das *Bethbuechlein* wurde ursprünglich 1543 in Leipzig vom Buchdrucker Valentin Babst (gestorben 1556) veröffentlicht,[34] der für die Publikation reformatorischen Gedankenguts bekannt war.[35] Um den Ursprung der Texte im Gebetbuch Heinrichs V. genauer zu lokalisieren, wären daher weitere Untersuchungen notwendig.

Beim Gebetbuch endet der Text auf fol. 81r. Danach folgen auf den fol. 81v, 84r, 87v und 90r die vier letzten Holzschnitte. Zwischen diesen Illustrationen sind die Seiten leer. Dasselbe ist der Fall bis zum Ende des Buches auf fol. 103. Eventuell haben die Gebete nicht genug Stoff geliefert, um das Buch zu füllen. Der Kurztext kann auch ein Grund sein, 30 von den 40 Holzschnitten auszuwählen, sonst gäbe es gegenüber den Bildern noch mehr Leerseiten. Die Wiedergabe der Holzschnitte Albrecht Altdorfers in einem

31 Mielke 1988, S. 275. Das Testament Albrechts vom 12. Februar 1538 erwähnt Erhard Altdorfer als seinen Bruder, der zusammen mit seiner Schwester Aurelia und den Kindern seiner zweiten bereits verstorbenen Schwester Magdalena zu Erben ernannt werden. Dazu Packpfeiffer 1978, S. 9. Zum Testament und zum Nachlassinventar Albrecht Altdorfers s. Boll 1938; Walde 2011 auch mit Übertragung beider Texte ins Neuhochdeutsche, S. 265–276.

32 In Nachlassinventar Albrechts werden keine Druckstöcke explizit erwähnt, dafür aber zwei Truhen mit gedruckter Kunst (*Item zwei Truhel darInn truckte Kunst*), Boll 1938, S. 98; Walde 2011, S. 270 u. 273. Vielleicht befanden sich die Druckstöcke in einer dieser Truhen zusammen mit druckgraphischen Arbeiten und kamen anschließend in den Besitz Erhards. Dies lässt sich allerdings nicht nachweisen.

33 Babst: Ein Bethbuechlein. Zum Buch und dessen Inhalt, darunter Luthergebete, s. Schulze 1976, S. 18.

34 In den folgenden Jahren erschienen weitere Ausgaben sowohl von Babst als auch von anderen Verlegern. Zu den einzelnen Auflagen s. Schulze 1976, S. 117–122.

35 Zu Vita und Werk von Babst, s. Herz 2006.

protestantischen Gebetbuch kann weiterhin dadurch erklärt werden, dass die meisten Szenen den Texten des Neuen Testaments entsprechen und somit legitimiert waren. Hinzu kommt ihre ausdrucksmächtige Ausführung. Eventuell war es für Erhard auch weniger aufwändig, als von Anfang an neue Holzschnittillustrationen für das Gebetbuch zu entwerfen oder es mit Miniaturen zu illuminieren. Zudem eignet sich das Format der Bilder Albrechts mit 7,3 × 4,8 cm für das kleine Gebetbuch, das wohl für die privaten Andachtszwecke Heinrichs V. gedacht war und zugleich die Funktion eines kostbaren Sammlerstücks erfüllte.

Mit Sicherheit war Erhard, der die Holzschnitte kolorierte, im Umgang mit Farbe versiert. Außer als Graphiker war er auch als Tafel- und Buchmaler tätig.[36] Die Handkolorierung[37] steigert den ästhetischen und materiellen Wert der Holzschnitte und trägt zum individuellen Charakter des Gebetbuchs bei, das aufwändig illuminierte Handschriften in Erinnerung ruft. Dabei betont die Farbe inhaltliche Aspekte der Illustrationen, und die Verwendung der Bildvorlagen in einem veränderten Kontext setzt Tendenzen der vorreformatorischen Kunst fort, wie ich im Folgenden erkläre.

Albrecht Altdorfers Bildfolge *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts* ist von Dramatik und Expressivität gekennzeichnet, zwei Aspekte der Kunst um 1500.[38] So zeigt die *Gefangennahme Christi* eine tumultartige Szene (Abb. 1): Im Vordergrund greift Petrus mit erhobenem Schwert den auf dem Boden gefallenen Malchus an. Obwohl er sich rechts neben Petrus befindet, ist Jesus mit Schwierigkeit zu erkennen. Ein Soldat packt ihn am Haar und zieht mit Gewalt seinen Kopf nach unten. Dadurch erscheint das Antlitz Jesu im Profil, das noch dazu in der Dunkelheit bleibt, die seine Gesichtszüge noch undeutlicher werden lässt. Umso paradoxer wirkt die Beleuchtung seines Hauptes, während sein Gesicht als Träger von Identität der Sichtbarkeit entzogen wird. Besser zu erkennen sind die Fratzen und Grimassen einiger grob gezeichneter Soldaten, deren Mehrheit miteinander überschnitten oder verschattet ist. Die beteiligte Soldatenmenge kann man lediglich durch die Spitzen der Lanzen und Hellebarden

36 Zur Druckgraphik und zu den Zeichnungen, darunter auch Helldunkel-Zeichnungen, Erhard Altdorfers, s. Mielke 1988, Nr. 176–191, S. 276–300; zur Druckgraphik s. Mielke 1997. Von der Tafelmalerei Erhards in Schwerin sind nach jetzigem Stand keine Werke überliefert. Erhalten sind dagegen Arbeiten für Lübecker Auftraggeber, die man ihm zuschreibt. Zur Malerei Erhards in Norddeutschland s. Richter 2018, S. 383–388. Dass Erhard auch als Buchmaler arbeitete, belegt die Schweriner Bilderhandschrift von 1526 (Landesamt für Kultur und Denkmalpflege, Landeshauptarchiv Schwerin, Inv.-Nr. 1.12–2 Fürstengenealogien). Es handelt sich um einen Pergamentband mit illuminierten Bildnissen von 50 fürstlichen Paaren, welche die Geschichte des mecklenburgischen Fürstenhauses von der Antike bis zum 16. Jahrhundert darstellen. Zur Handschrift s. Röpcke 1995; Hegner 2000; Müller et al. 2010, Nr. 2.2.11, S. 270, Abb. 268f. (Oliver Auge).

37 Zur Handkolorierung in der Druckgraphik s. Dackerman 2002; Eiermann 2018.

38 Dazu Vlachos 2012; Roller / Sander 2014; Fajt / Jaeger 2018.

erahnen. Jedenfalls überwältigen und schlagen die Tempelwächter der Hohepriester Jesus, wie die erhobene Hand des bärtigen Soldaten rechts zeigt. Den Blick zieht die überdimensionierte lichtausstrahlende Fackel oben in der Bildmitte an. Albrecht Altdorfer visualisiert die Flammenzungen, die nur konturiert sind, die Leuchtkraft und die Strahlen durch das ‚Weiß' des Bildträgers an den entsprechenden Stellen. Dadurch kontrastiert das Licht mit dem dicht schraffierten Nachthimmel und betont die Gewalt der Soldaten gegen Jesus. Als Sekundärlichtquellen fungieren eine kleinere Fackel im Mittelgrund und die am Boden liegende Laterne von Malchus unten rechts. Das Geschehen im Vordergrund ist ausgeleuchtet und dennoch lässt sich die Physiognomie Jesu kaum erkennen.

Bereits Albrecht Dürer (1471–1528) setzte insbesondere mit seiner Holzschnittserie *Kleine Passion* von 1511 und ferner mit der *Kupferstichpassion* von 1512 eine ausdrucksmächtige Lichtgestaltung ein, um heilige Figuren hervorzuheben und Szenen, bei denen göttliche Transzendenz thematisiert wird, zu charakterisieren. Es handelt sich um ein weiteres Merkmal der vorreformatorischen Kunst, das auch nach der Reformation anzutreffen ist, nämlich eine Ästhetik des Transzendenten,[39] welche sich in der Druckgraphik kurz nach 1500 durch verstärkte Helldunkel-Kontraste in der Gestaltung sakralen Lichts manifestiert hat, sodass die Betrachter:innen übernatürliche Ereignisse nicht bloß sehen, sondern auch erleben können. Mit der Kunst Dürers wird verbunden, dass schematisierte Glorien und Nimben in der Druckgraphik von bloßen Attributen des Heiligen zu Lichtquellen avancierten und die ‚Aura' des Sakralen neu konfigurierten. Dies geht auf eine veränderte Darstellungsweise zurück, welche Dürer eingeführt hat, indem er das Papier im Bereich von Glorien[40] und Nimben unbehandelt ließ, während die Umgebung dunkel gehalten wurde. Es geht um eine Art von Nichtdarstellung, um Lichteffekte zu steigern und das naturbelassene Papier als reine Helligkeit zu präsentieren, was weitere Künstler übernommen haben. Zugleich initiierte Dürer mit der *Kleinen Passion* in einem vorher ungekannten Ausmaß die reduzierte oder gar fehlende Ansichtigkeit von Hauptfiguren der Bilderzählung, allen voran diejenige von Jesus.[41] Auch hier kann man von einer Art Nichtdarstellung sprechen. Beide Aspekte hat Altdorfer in seine Bildfolge aus der Zeit um 1513 übernommen und weiterentwickelt, was eine der frühesten Rezeptionen der Holzschnittserie Dürers darstellt. Während Dürer den materiellen Träger, das Papier, als Kern hauptsächlich von Quellen sakralen Lichts

39 Dazu ausführlich Vlachos 2018a; Vlachos 2018b.

40 Zur Darstellung der Glorie in der Kunst des Spätmittelalters und der Neuzeit s. ausführlich Hecht 2003.

41 Zu den beiden Aspekten der Sichtbarkeit des Lichts und der Unsichtbarkeit von Figuren in der Druckgraphik Dürers und deren Auswirkung in der Neuzeit s. Vlachos 2019a.

wie Glorien und Heiligenscheine einsetzt, überträgt Altdorfer diese Darstellungsweise auch auf die Fackel als künstliches Licht und inszeniert sie in der *Gefangennahme Christi* als Hauptlichtquelle der Szene.[42]

Nun hat Erhard Altdorfer im Gebetbuch durch die Farbgebung das Bildkonzept Albrechts in der *Gefangennahme Christi* hervorgehoben (Abb. 2). So wird der Angriff des Petrus gegen Malchus im Vordergrund betont. Mit dem blauen Mantel und dem roten Untergewand gewinnt Petrus an Präsenz. Dasselbe gilt für die Ohnmacht des gestürzten Malchus, dessen Haltung und Position durch die bunten Gewänder aus Grün, Rot, Gelb und etwas Weiß herausgearbeitet werden. Dabei vermochte Erhard schattierte und beleuchtete Partien mittels des Kolorits zu differenzieren. Die von Albrecht schraffierten Bereiche der linken Brustkorbseite und der Unterseite des linken Armes von Malchus hat Erhard dunkelgrün gemalt. Auf eine ähnliche Art und Weise ist er mit der rechten Körperseite von Petrus verfahren, welche das Licht nicht erfassen kann und von Albrecht entsprechend schattiert wurde. In diesem Bereich malte Erhard das Untergewand des Petrus dunkelrot, während der beleuchtete Oberschenkel hellrot gehalten ist. Zudem kennzeichnete Erhard die meisten Soldaten mit blauen Rüstungen, dazu kommen gelbe Gewänder und da und dort gelbe und rote Kopfbedeckungen und Helme. Jesus hat er dagegen mit einem graubrauen, kaum auffallenden Gewand versehen, das seine Schwäche innerhalb der Szene betont. Erhard versieht die Gesichter der Figuren und unbedeckte Körperpartien wie Hände mit rosa Hauttönen, um das Inkarnat wiederzugeben. Der Akzent am schattierten Gesicht Jesu verschärft jedoch seine Unerkennbarkeit und somit tritt der Gottessohn als das passive sowie gesichtslose Opfer der Schergen auf. Einige Details ließ Erhard ohne Farbe, etwa den gestreckten Arm des Soldaten, der Jesu Haare gepackt hat, um diese Aktion herauszuheben. Wie in der schwarzweißen Fassung des Holzschnitts fesselt die Fackel auch in der kolorierten Szene des Gebetbuches den Blick der Betrachtenden. Mit ihrer leuchtendgelben Farbe avanciert die Fackel zum eigentlichen Mittelpunkt des Bildes, von dem die Sichtbarkeit der Figuren abhängt. Hier kontrastiert sie mit dem hellbraunen Nachthimmel, gewinnt somit an Intensität und macht das Drama der Gefangennahme noch anschaulicher.

Während in der Gefangennahme das Gesicht des gebrochenen Jesus den Betrachter:innen weitgehend entzogen wird, spricht sie Jesus in der *Vorführung vor Annas* durch

42 Albrecht Altdorfer ließ sich grundsätzlich von der Lichtgestaltung Dürers in der Druckgraphik inspirieren. Dieter Koepplin schreibt, dass Dürers „Luminarismus" die Inspirationsquelle Altdorfers für die Lichteffekte in seiner Druckgraphik gewesen sei (Koepplin 1967, S. 84). Dies betrifft auch bei Altdorfer in erster Linie Glorien und Nimben als Manifestationen sakralen Lichts, aber auch Gestirne. S. am Beispiel der *Verklärung Christi* sowohl im originalen Holzschnitt als auch in der kolorierten Szene im Gebetbuch Heinrichs V.: Vlachos 2019a, S. 143–145, Abb. 73f.



Abb. 1. Albrecht Altdorfer: Gefangennahme Christi, um 1513, Holzschnitt, 730 × 480 mm, Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv.-Nr. 1943.3.345.

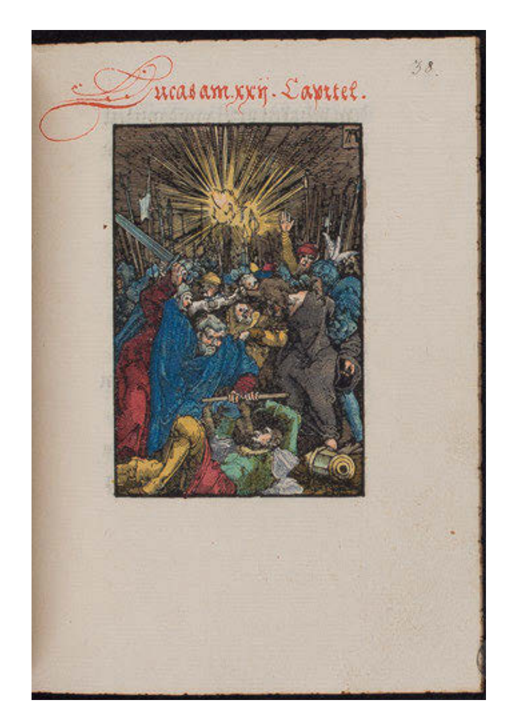


Abb. 2. Albrecht Altdorfer: Gefangennahme Christi, um 1513, Holzschnitt, koloriert, in: Gebetbuch Heinrichs V. von Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1549, fol. 38^{r}, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Cod. Guelf. 85 Aug. 8°.

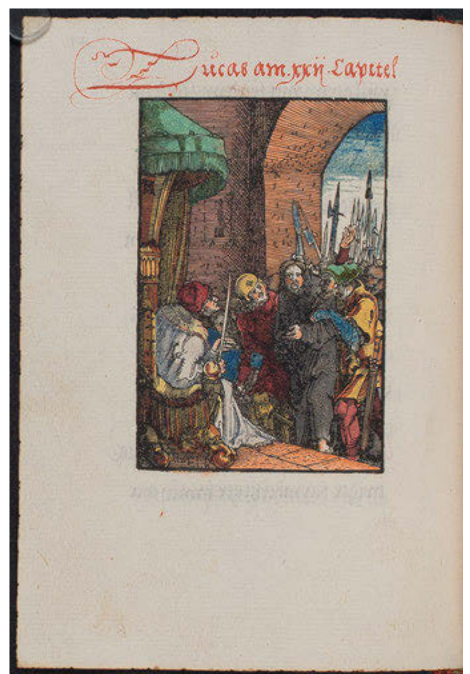


Abb. 3. Albrecht Altdorfer: Christus vor Annas, um 1513, Holzschnitt, koloriert, in: Gebetbuch Heinrichs V. von Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1549, fol. 41^{v}, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Cod. Guelf. 85 Aug. 8°.

die Frontalität seines Konterfeis und die Disposition seiner Figur im Vordergrund an und sucht den visuellen Dialog (Abb. 3). Ziel ist, die *Compassio* der Beschauer:innen zu evozieren, welche den Figuren in der Szene zu fehlen scheint. Umgeben von den Soldaten erfährt Jesus Häme und Gewalt, wie auch die erhobene Hand inmitten der Menge zeigt. Von den Evangelisten berichtet allein Johannes (18,12–24) von der Vorführung Jesu vor Annas und der Ohrfeige, die ihm ein Diener des Hohepriesters gibt. Eröffnet wird die Szene vorne links durch den in Dreiviertel-Rückansicht dargestellten thronenden Annas, dessen Richterstab ihn als (geistliche) Autorität ausweist. Um Annas herauszuheben, ließ Erhard Partien seines Gewands weiß, das mit den graublauen schattierten Bereichen und mit der roten Kopfbedeckung kontrastiert. Dazu kommen der goldene Thron des Hohepriesters und der grüne Baldachin darüber. Der Architekturausschnitt changiert zwischen dunkelorange und dunkelrot, was wohl mit dem Lichteinfall zusammenhängt. Auch die zwei vorderen Soldaten, welche Jesus flankieren und vorführen, tragen bunte Gewänder. Beim Soldaten rechts mit dem hellgelben Obergewand beob-

achtet man eine ähnliche Farbgestaltung wie bei der Gefangennahme. Die schraffierten und schattierten Bereiche malt Erhard dunkelorange. Vergleichbare Farbmischungen, welche Stoffe und deren beleuchtete oder unbeleuchtete Partien charakterisieren und differenzieren, finden sich bereits im frühen Œuvre Erhards.[43] Andererseits markiert Erhard auch in dieser Szene den Gottessohn wieder durch das stumpfe graubraune Gewand und suggeriert mit der Farbgestaltung abermals seine Ohnmacht in den Händen seiner Feinde. Zugleich fungieren Annas und die zwei Soldaten als Leitfiguren, da sie Jesus ansehen. Ihre Blicke konvergieren im Antlitz Christi, der wiederum die Betrachtenden anblickt und quasi zu Zeug:innen macht. Entzug und uneingeschränkte Ansichtigkeit des Gesichts Jesu sind als eine Art Wechselspiel Bestandteil sowohl der Bildserie Albrechts[44] als auch der Bildauswahl im Gebetbuch Heinrichs V. von Erhard Altdorfer. Dieses Wechselspiel beruht ebenfalls auf Dürer und der *Kleinen Passion*. Mit der Auswahl der 30 Holzschnitte hat Erhard diese Inszenierung von Figuren in ein protestantisches Gebetbuch überführt und mit der Kolorierung einzelne Aspekte akzentuiert.

In der *Geißelung Christi*[45] auf fol. 47ᵛ fällt das herabgesunkene Haupt Jesu auf. Das Gesicht ist schattiert, was seine Ansichtigkeit erheblich reduziert. Andererseits nutzte Erhard das Kolorit, um den blutüberströmten Jesus im Sinne von spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen zu präsentieren und seinen gemarterten Leib zu veranschaulichen. Den ‚Verlust' des Antlitzes Christi kompensierte Erhard in der darauffolgenden Szene der *Dornenkrönung*[46] auf fol. 50ʳ, in der Jesus mit dem roten „Spottmantel" vorne und in Frontalansicht sitzt. Noch mehr wird die Ansichtigkeit der Protagonisten durch Arten der Inszenierung unterminiert, welche ihre Physiognomien vollständig verbergen. Das ist der Fall bei der *Kreuzabnahme*[47] auf fol. 71ʳ, in welcher der Leichnam Jesu nach

43 Das ist der Fall bei zwei Altartafeln um 1510 (Historisches Museum der Stadt Regensburg, Inv.-Nr. K 1939/34,1–2), welche die Martyrien Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten zeigen. So sieht man bei Salome ein graurosafarbenes Oberteil, dessen Ärmel rosa/hellgrün changieren. Auf dem gelben Kragen des Henkers ist ein violetter Schlagschatten zu erkennen. Im Gegensatz dazu wendete Erhard häufig Weiß- und Gelbhöhungen an, um Glanzlichter aufgehellter Partien zu malen und die Monochromie aufzuheben, wie es bei dem Henker beim Martyrium Johannes des Evangelisten der Fall ist. Zu den beiden Tafeln s. Wagner / Unger 2010, Nr. 332, S. 492, Abb. 214f. (Stavros Vlachos). Dasselbe Verfahren setzte Erhard ein, um die intensiven Glanzlichter auf den Ärmeln der weiblichen Figuren auf fol. 7 und 8 der Schweriner Bilderhandschrift von 1526 darzustellen. Dafür trug er großzügig Gelbhöhungen auf. Röpcke 1995, S. 30–32 mit Farbabb.

44 Außer der *Kleinen Passion* Dürers dienten für die Holzschnittserie Albrecht Altdorfers auch druckgraphische Arbeiten aus Italien als Vorlage. So war das Vorbild für die Komposition im Vordergrund der hier behandelten Szene *Christus vor Annas* ein italienischer Kupferstich um 1460/1470, der *Christus vor Kaiphas* zeigt. Dazu Bushart 2004, S. 136, Abb. 65.

45 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00100 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

46 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00105 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

47 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00147 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

vorne fällt. Weder für die Betrachter:innen noch für die anwesenden Figuren ist das Antlitz Christi sichtbar. In anderen Szenen wiederum, wie in der *Anbetung der Könige*[48] auf fol. 18v, werden die Muttergottes und das Jesuskind, welche sich mit dem Rücken zu den Betrachtenden befinden, nur den drei Königen dargeboten. Das verlorene und verschattete Profil Marias kann diese eingeschränkte Sicht für die Betrachtenden nicht ausgleichen. Dieses Wechselspiel zwischen Ansichtigkeit und Nichtansichtigkeit der Protagonisten in der *Kleinen Passion* Dürers und in *Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts* Altdorfers diente dazu, die Wahrnehmung der Betrachter:innen herauszufordern, ihre Vorstellungskraft zu aktivieren oder auch die tradierte Ikonographie und Darbietung eines Sujets zu modifizieren. Je weniger Dürer oder Altdorfer die Physiognomien der Hauptgestalten zeigen, desto stärker müssen die Betrachter:innen das Bild genau studieren und sich somit hineinversenken, um Figuren oder Geschehnisse zu erkennen.

In 17 von den 30 kolorierten Holzschnitten sind oberhalb des Bildes Überschriften in roter Farbe zu lesen. Eine Ausnahme stellt die *Beschneidung Christi*[49] auf fol. 15r dar, deren Überschrift in blauer Tinte verfasst wurde. Die Gründe dieser selektiven Beschriftung bleiben offen. Alle Überschriften verweisen auf bestimmte Kapitel der Evangelien und verbinden dadurch bestimmte Passagen des Neuen Testaments mit den Bildern. Sowohl oberhalb der *Gefangennahme Christi* als auch der *Vorführung vor Annas* (Abb. 2 und 3) ist die Überschrift *Lucas am xxii. Capitel* zu lesen. Diese Überschrift verweist auf die Schilderung der Gefangennahme durch den Evangelisten Lukas (22,47–53), doch die Szene *Christus vor Annas* stammt, wie oben erwähnt, aus dem Evangelium des Johannes. In beiden Überschriften wird die L-Initiale kalligraphisch mit Zierschwüngen gestaltet. Solche verzierenden Stilelemente von Kalligraphie finden sich ebenfalls auf vielen Textseiten des Gebetbuches. Man sieht Initialen mit geflochtenen Linien und breiten Strichen, Schleifen, Schwüngen und Kringeln in roter, blauer und manchmal schwarzer Tinte zwischen Textabschnitten, am oberen und selten am unteren Seitenrand. Besonders ausgeprägt ist die Verzierung am Anfang des Textes auf fol. 2r.[50] Dort ist der gesamte linke Seitenrand mit mehreren Schnörkeln gefüllt, ferner dekorieren zwei Kringel einen Teil des unteren Randes. Kunstfertige dekorative Elemente sind in der Graphik Albrecht Altdorfers zu finden, etwa in den Randzeichnungen im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. der Zeit um 1515 bis 1518.[51] Dies ist allerdings keine Besonderheit der Werke Altdorfers, auch Dürer versah seine Randzeichnungen im Gebetbuch des Kaisers mit Schnörkeln

48 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00042 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
49 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00035 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
50 http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00009 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
51 Dazu Bohde 2018, S. 35–37.

usw.[52] Dürer stand zudem in Kontakt und in Zusammenarbeit mit dem ebenfalls in Nürnberg tätigen Schreibmeister Johann Neudörffer dem Älteren (1497–1563), der die Entstehung der Frakturschrift geprägt hat.[53] Außerdem ist Neudörffer für seine Kalligraphie, unter anderem für die kunstvollen Initialen mit ihren geflochtenen Formen und Schnörkeln,[54] bekannt. Die Schrift im Gebetbuch Heinrichs V. weist eine weitere Übernahme aus Süddeutschland auf. Erhard Altdorfer selbst gestaltete die Ränder eines Titelblattes von 1520, welches in zwei unterschiedlichen Publikationen des Humanisten und herzoglichen Rats in Schwerin Nikolaus Marschalks (1460er Jahre bis 1525) verwendet wurde,[55] mit Ornamenten aus geflochtenen Linien beziehungsweise mit Schnörkeln. Im Jahr 1533 platzierte er sein Monogramm *EA* innerhalb eines gedruckten Schnörkels[56] auf dem Titelblatt zu den Prophetenbüchern in der von Johannes Bugenhagen (1485–1558) ins Niederdeutsche übertragenen Lutherbibel beziehungsweise der Lübecker Bibel,[57] die er mit 82 Holzschnitten illustrierte. Es ergeben sich die Fragen, ob Erhard im Gebetbuch Heinrichs V. auch die Überschriften der Bildseiten verfasste und den Randdekor gestaltete, und ob dies doch die Aufgabe eines Schreibers war oder ob vielleicht der Künstler den Text schrieb und somit alle gestalterischen Aspekte des Gebetbuches von Erhard übernommen wurden.

2.1. Exkurs: Ein Selbstbildnis Erhard Altdorfers?

Weder der Text noch ein kolorierter Holzschnitt eröffnen das Gebetbuch, sondern eine Miniatur als eine Art Frontispiz in Deckfarbenmalerei auf einem Pergamentblatt,[58] das in das Gebetbuch eingeklebt wurde (Abb. 4). Ein grünlicher Ädikularahmen mit dunkelrosa Akzenten im Renaissancestil umfasst das Wappen[59] Heinrichs V. und fungiert als

52 Zu ausgewählten Randzeichnungen Dürers und Altdorfers im Gebetbuch Kaiser Maximilians I. s. Hamburger et al. 2016, S. 178f. u. 182–185 mit Abb. (Béatrice Hernad / Karl-Georg Pfändtner).

53 Dazu Linke / Sauer 2007, S. 34–36.

54 Zu den Flechtwerkinitialen Neudörffers s. Linke / Sauer 2007, S. 40–51.

55 Dazu Mielke 1997, W.87, S. 238 mit Abb.

56 Packpfeiffer 1978, Abb. 17; Mielke 1997, Nr. W.44, S. 215 mit Abb.

57 Zur Lübecker Bibel s. Mielke 1988, Nr. 190, S. 298; Mielke 1997, W.2–W.83 mit Abb. aller Holzschnitte; Heitzmann 2003, Nr. 31, S. 95f.; Richter 2015, Nr. 103, S. 430 (Hubertus Menke).

58 Die Rückseite des beschnittenen und somit dem Buchformat angepassten Pergamentblattes wurde ursprünglich mit Papier überklebt, um den heute nicht mehr lesbaren und vermutlich damals als unschön empfundenen Text dort zu bedecken. Es handelt sich wohl um eine Art Makulatur. Möglicherweise hat ein späterer Leser aus Neugier das überklebte Papier teilweise abgezogen, um den Text darunter zu sehen. Für diese Informationen danke ich Dr. Christian Heitzmann, HAB Wolfenbüttel. http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm?image=00007 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

59 Das Wappen Heinrichs V. taucht auch in der Miniatur (fol. 13) der Schweriner Bilderhandschrift Erhard Altdorfers von 1526 auf, die den Herzog zusammen mit seinen Gemahlinnen Ursula von Brandenburg (1488–1510) und Helena von der Pfalz (1493–1524) zeigt. Die beiden Ehefrauen werden



Abb. 4. Erhard Altdorfer: Wappen des Herzogs Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin, in: Gebetbuch Heinrichs V. von Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1549, fol. 1^{v}, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Cod. Guelf. 85 Aug. 8°.

Hoheitsformel. Goldfarbe hebt Teile des Wappens, ebenso ausgewählte Details wie Kapitelle, Girlanden und zwei Delphine (?) hervor. Links und rechts oben stehen auf Kapitellen zwei posaunende Engel und Rankenornamentik dekoriert den Seitenrand. Über dem Wappen befindet sich im Giebelfeld ein Rundbild mit Goldrahmen und einem Gesicht

durch ein und dieselbe weibliche Figur repräsentiert und durch zwei Wappen unterschieden. In den beiden Textfeldern unterhalb der Miniatur sind ebenfalls kalligraphische, jedoch in ihrer Form weniger komplexe Initialen wie im Gebetbuch zu sehen. Zur Miniatur s. Müller et al. 2010, Nr. 2.2.11, S. 270, Abb. 268 (Oliver Auge). Zur Handschrift s. Anm. 36 in diesem Beitrag.

im Profil. Eine physiognomische Ähnlichkeit mit erhaltenen Porträts des Herzogs Heinrich V., wie zum Beispiel mit demjenigen des Monogrammisten IS aus dem 2. Drittel des 16. Jahrhunderts,[60] besteht augenscheinlich nicht. Auch eine ikonographische Anspielung auf eine Figur humanistischen Interesses aus der Geschichte oder Mythologie der Antike wird nicht erkennbar.

Stattdessen kann man fragen, ob das Rundbild ein Selbstbildnis Erhard Altdorfers darstellt, von dem ansonsten keine Selbstzeugnisse überliefert sind. Im Jahr 1549 dürfte Erhard circa 60 Jahre, wenn nicht noch älter, gewesen sein. Gezeigt wird ein älterer Mann mit Glatze und weißem Bart, der mit Weißhöhung hervorgehoben wird und mit dem unnatürlich wirkenden braunen Inkarnat des Dargestellten kontrastiert. Goldakzente auf der Stirn und den sichtbaren Gewandpartien ergänzen die Darstellung. Porträt- und Selbstbildnis-Medaillen,[61] welche Künstler darstellen, auf Metall oder gedruckt auf Papier, erschienen kurz nach 1500 in Süddeutschland etwa vom in Augsburg tätigen Hans Burgkmair d.Ä. (1473–1531).[62] In einem Exemplar des *In disem Biechlein wirt erfunden Complexion der menschen* [...] von 1514 ist das gedruckte Porträt Burgkmairs, wohl durch Handkolorierung, braun gehalten,[63] was eventuell auf Bildnis-Medaillen[64] aus Bronze, Kupfer oder ungefasstem Holz hinweist.[65] In dieser Hinsicht kann das mögliche Selbstbildnis Erhards und insbesondere das braune Inkarnat auch solche Materialien imitieren. Dass Erhard Altdorfer mit Rundbildern vertraut war, belegen die ihm zugeschriebenen Malereien zweier Altäre. Es handelt sich zuerst um das Flügelretabel der Bruderschaft der Schneidergesellen von 1519. Jeder der zwei inneren Flügel enthält zwei Bildfelder, die durch einen vergoldeten Rankenfries geteilt werden. In der Mitte dieses ‚Teilungsstreifens' findet sich je ein gemaltes Prophetenmedaillon.[66] Beide Figuren und ihre Umgebung sind monochrom gehalten, und zwar in bräunlichen Farben. Ähnliche Darstellungen befinden sich auf den gemalten Flügeln der Sonntagsseite im Flügelretabel der Thomasbruderschaft der Brauerknechte um 1520. Ein vergoldeter Rankenfries

60 Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. M.025.

61 Zu diesem Thema ausführlich Cupperi et al. 2013.

62 Dazu Pfisterer 2010, S. 14–18, Abb. 5–6, 8.

63 München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Rar. 1501. Cupperi et al. 2013, Nr. 63, S. 157 mit Farbabb. (Ulrich Pfisterer).

64 An dieser Stelle danke ich Professor Jeffrey Chipps Smith, The University of Texas at Austin, für das informative Gespräch zum Thema Medaillen und Bildnis-Medaillen im Deutschland des 16. Jahrhunderts.

65 Mehrere Beispiele von Medaillen und deren Ausführung in unterschiedlichen Materialien im 16. Jahrhundert in: Cupperi et al. 2013. Exemplarisch Nr. 4 (Annette Kranz), S. 100 und Nr. 8a–b, S. 104 mit Farbabb. (Manuel Teget-Welz / Matthias Weniger)

66 Lübeck, St. Annen-Museum, Inv.-Nr. 18–19. Zum Retabel s. Albrecht / Rosenfeld / Saumweber 2009, Nr. 161, S. 430–439, Abb. 161.14, 161.17 (die Prophetenmedaillons).

teilt jeden Flügel in ein oberes und ein unteres Bildfeld. Geschmückt werden diese trennenden Ornamentbänder ebenfalls mit einem Prophetenmedaillon.[67] Mit Ausnahme des braunen Gürtels der linken Figur sind Kleidung und Umgebung beider Propheten goldfarben gemalt, ihre Inkarnate sowie Haar und Bart sind hier lebensnah dargestellt. Darüber hinaus schuf Erhard für die Lübecker Bibel von 1533/1534 eine Illustration[68] mit dem Bruder Mose und Hohepriester Aaron, den ein runder Renaissancebogen überwölbt. An den Ecken oben links und rechts sind zwei Medaillons zu sehen, welche Reliefs nachahmen, mit je einer Person in Halbfigur und im Profil.

In dieser Hinsicht kann das Rundbild Erhards, vor allem das Inkarnat, auf fingierte Bauskulpturen oder Relieftondi hinweisen, wie sie an Fassaden anzutreffen sind,[69] zum Beispiel aus gebranntem Ton. In den Jahren 1553–1554 verantwortete Erhard vermutlich den Umbau des Fürstenhofes in Wismar nach eigenem Entwurf,[70] dessen Fassade unter anderem Porträtmedaillons aus gebranntem Ton schmückten.[71] Andererseits geht Erhard mit der Lichtmalerei der Miniatur samt dem Rundbild und dessen Weiß- und Gelbhöhungen vor dunkelblauem Hintergrund[72] über Materialnachahmung hinaus. Jedenfalls scheint es plausibel, dass Erhard sich auch der Selbstbildnis-Medaille oder zumindest des Formats des Rundbildnisses bedient hat, um sich als Schöpfer des Gebetbuches und Hofkünstler[73] des Herzogs zu präsentieren. In diesem Kontext hängt wohl die Disposition des Selbstbildnisses in der Architektur mit seiner weiteren Eigenschaft als Baumeister[74] Schwerins zusammen. Wenn das Rundbild tatsächlich Erhard wieder-

67 Lübeck, St. Annen-Museum, Inv.-Nr. 16–17, 38, 44–45, 7091a–b, 1951/94. Zum Altar s. Albrecht / Rosenfeld / Saumweber 2009, Nr. 162, S. 440–451, Abb. 162.14, 162.17 (die Prophetenmedaillons).

68 Mielke 1997, Nr. W.18, S. 206 mit Abb.

69 Martin Hirsch zeigte den Einfluss antiker Münzen und Medaillen auf die Dekorierung mit Rundbildnissen der Fassaden von Palasthöfen des deutschsprachigen Raums im 16. Jahrhundert, unter anderem in Wismar, s. Hirsch 2013, S. 52. Aus dem Nachlassinventar seines Bruders Albrecht Altdorfer ist bekannt, dass er antike Münzen besaß. Vermutlich erbte Erhard diese Münzen nach dem Tod Albrechts. Zu den antiken Münzen Albrecht Altdorfers s. Walde 2011, S. 283. Bildnis-Medaillen sind, wie oben gezeigt, zudem auf Fassaden fingierter Architekturen in Werken der Kleinplastik und der Druckgraphik anzutreffen. Zwei Beispiele davon in Smith 2000, S. 180f., Abb. 10.8–9. Zur Entstehung der Gattung im deutschsprachigen Raum s. ferner Smith 2004.

70 Packpfeiffer 1978, S. 10.

71 Zum Fürstenhof in Wismar, seinen Bauphasen und seiner Umgestaltung s. Barth 1995, S. 19–23.

72 Blau ist der Hintergrund auf dem Erker im Innenhof des Schlosses Hartenfels in Torgau. Zwei weiße Medaillons mit Judith und Lucretia des Bildhauers Stephan Hermsdorff (tätig zwischen 1516 und 1545) von 1544 schmücken die Fassade. Zum Erker Smith 1994, S. 254, Abb. 222.

73 Die Platzierung des möglichen Selbstbildnisses Erhards oberhalb des Wappens des Herzogs kann weiterhin dadurch erklärt werden, dass Heinrich V. Erhard als Hofkünstler hochschätzte. Im Jahre 1537 schenkte Heinrich V. Erhard ein Haus in Schwerin. Dazu Packpfeiffer 1978, S. 8.

74 Nach den Quellen und laut Packpfeiffer agierte Erhard ab 1546 zunehmend als Baumeister. Packpfeiffer 1978, S. 9f.

geben sollte, dann kann es weiter durch seine Platzierung in der Renaissancearchitektur und oberhalb des Wappenbildes neben der Prominenz und Wertschätzung Erhards am Schweriner Hof den Diskurs[75] des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum über den (Hof-)Künstler als Apelles im Dienst des Herrschers reflektieren.

3. Die Familienbibel Herzog Augusts des Jüngeren von 1558

Im Gegensatz zum Gebetbuch Heinrichs V. ist nicht bekannt, wer der erste Besitzer im 16. Jahrhundert der Familienbibel[76] Herzog Augusts des Jüngeren war. Ebenso unbekannt bleibt der Künstler, welcher beauftragt wurde, die Bibel zu kolorieren. Die Titeleinfassung der Bibel wird von der Variante einer Holzschnittillustration Cranachs des Jüngeren geschmückt, die im Jahre 1546 als Titelblatt zu einer Ausgabe des Neuen Testaments nach der Lutherübersetzung entstanden ist.[77] Sie zeigt den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. (1503–1554) und Luther, wie sie unter dem Kreuz knien und Jesus anbeten. Unterhalb des kolorierten Holzschnitts links befindet sich die handschriftliche Notiz: *Ist Anno 1637 wieder einge=bunden .x.*[78] Das Buch wurde also im Jahre 1637 mit einem neuen Einband ausgestattet, was intensive Nutzung verrät. In der Tat begegnet man immer wieder abgeriebenen Blättern oder solchen mit fehlenden Seitenteilen. Außerdem finden sich auf diversen Seiten weitere Notizen des Herzogs August[79] und seiner Töchter Sibylle Ursula (1629–1671) und Clara Augusta (1632–1700) zu Familienangelegenheiten und -ereignissen wie Geburten oder Hochzeiten. All das offenbart ebenfalls, dass die Bibel vor allem als Sammelstück Augusts diente, der bekannt war für seine Gelehrsamkeit sowie seine Sammlung, unter anderem aus illuminierten Handschriften und illustrierten Büchern.

Diese Bibelausgabe ist 1558 beim Buchdrucker Hans Lufft (1495–1584) in Wittenberg erschienen und kombiniert Holzschnitte Georg Lembergers und Hans Brosamers. Es sind die mit Sorgfalt ausgeführten Illustrationen, welche bestechen; dazu kommt als Ergänzung und Steigerung die Kolorierung, die diesem Bibelexemplar seinen ausdrucksstarken Charakter verleiht. Lemberger schuf seine 117 Holzschnitte, welche Szenen des

75 Dazu ausführlich Pfisterer 2010.

76 Luther: Biblia. Digitalisat der HAB Wolfenbüttel: URL: http://diglib.hab.de/drucke/wt-4f-139/start.htm (letzter Zugriff: 03. April 2022).

77 Zur Entstehung dieses Holzschnitts Cranachs des Jüngeren s. Drescher 2015, Nr. 76, S. 144 mit Abb.

78 An dieser Stelle danke ich Dr. Christian Heitzmann und Dr. Sven Limbeck, HAB Wolfenbüttel, für die Diskussion in Bezug auf die beiden hier behandelten Bücher, insbesondere auf die handschriftlichen Notizen der Bibel. Zudem danke ich Dr. Heitzmann für seine Hilfe bei der Transkription einiger Texte und die Einschätzung über den heutigen Einband der Bibel. Dieser scheint aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu stammen.

79 Handschriftliche Einträge und Kommentare des Herzogs August sind auch in weiteren Bibelausgaben und Lutherwerken anzutreffen. Dazu Heitzmann 2003, Nr. 44, S. 127 u. Nr. 48, S. 133f. mit Abb.

Alten Testaments illustrieren, ursprünglich für die zweite Auflage der Lübecker oder Niederdeutschen Bibel, die 1536 bei Michael Lotther (um 1499–nach 1566) in Magdeburg veröffentlicht wurde. Eine kleine Zahl, darunter das Titelblatt, fertigte Brosamer an, während die Bilder für die Apokalypse auf den Monogrammisten H zurückgehen.[80]

1550/1551 sind bei Hans Lufft in Wittenberg Varianten der Lutherbibel erschienen, in der Lembergers Holzschnitte von 1536 wiederverwendet wurden. Für diese Auflagen schuf Brosamer in den Jahren 1549/1550 57 Illustrationen wie die große und die kleine Schöpfung Evas, den Sündenfall, 20 Prophetenbilder, vier Evangelistenbilder, vier Bilder für die Apostelbriefe sowie 26 Illustrationen für die Apokalypse.[81] Die oben genannten Ausgaben der Lutherbibel von 1550/1551 bildeten die Basis für weitere Auflagen, darunter die von 1558,[82] in der die Holzschnitte Lembergers und Brosamers erneut kombiniert wurden. Von den ursprünglichen Illustrationen Brosamers hat Lufft 56 übernommen, es fehlt die *Vision Daniels von den Vier Weltreichen*, während einige Bilder wie *Der Apostel Paulus mit zwei Boten* gleich mehrfach an unterschiedlichen Stellen gedruckt wurden. Denkt man sowohl an die Qualität als auch die Expressivität der Holzschnitte Brosamers und Lembergers, so ist ihre Wiederverwendung kein Zufall. Wie Erhard Altdorfer setzten beide Künstler auch ihrerseits Tendenzen der vorreformatorischen Kunst fort, insbesondere in Bezug auf die Darstellung des Heiligen.

Vor seiner Übersiedelung 1517 nach Sachsen und 1532 nach Magdeburg verbrachte der aus Landshut stammende Lemberger seine Lehr- und Gesellenzeit in diversen Werkstätten in Bayern, darunter bei Albrecht Altdorfer in Regensburg.[83] Dadurch machte Lemberger sowohl in seiner religiösen Malerei als auch in seiner Graphik die expressiven Gestaltungsmittel der Zeit um 1500, ob gesteigerte Lichteffekte, ‚beseelte' Landschaften oder den irrationalen Gewandstil, zum Bestandteil seines Personalstils und übertrug sie später auf protestantische Kunstwerke. Diese bildeten nach der Reformation den Kern seiner Tätigkeit, wobei Lemberger auch für altgläubige Schriften Bilder geliefert hat.[84] Selbst Anhänger des protestantischen Glaubens, wurde er 1532 aus Leipzig verbannt.[85]

80 Zur Bibel von 1536 s. Heitzmann 2003, Nr. 33, S. 100–102; Reindl 2006, Bd. 1, S. 107–112; Bd. 2, S. 134–251 mit Abb. aller Holzschnitte Lembergers für das Alte Testament.

81 Zu den Illustrationen Brosamers s. Gotzkowsky 2009, S. 278–314 mit Abb. aller Holzschnitte.

82 Luther: Biblia. Zu dieser Auflage s. Gotzkowsky 2009, S. 317.

83 Zur Herkunft, Ausbildung und Biographie Lembergers s. ausführlich Reindl 2006, Bd. 1, S. 36–64.

84 Reindl schreibt, dass ihm wohl keine andere Wahl blieb, als zumindest beruflich für beide Konfessionen zu arbeiten. Reindl 2006, Bd. 1, S. 58.

85 Reindl 2006, Bd. 1, S. 60–62.

Lembergers Bild *Das Begräbnis des Moses*[86] von 1536 geht auf die entsprechende Erzählung des Deuteronomiums zurück (5. Mose 34), welches das Pentateuch und somit auch das fünfte Buch Mose abschließt (Abb. 5). Der Text erwähnt, dass Moses gestorben ist, nachdem Gott ihm das gelobte Land gezeigt hat. Begraben wurde er demnach an einem unbekannten Ort. Diese Aufgabe übernehmen in der Graphik Gottvater und sechs Engel. Dabei widerspricht die Präsenz der Gottesfigur dem Postulat Luthers „allein die Schrift" und speziell der Unsichtbarkeit Gottes in der Bibel. Im Buch Exodus sagt Gott zu Moses (33,20): „Weiter sprach er: Du kannst mein Angesicht nicht sehen; denn kein Mensch kann mich sehen und am Leben bleiben." Von Bedeutung ist allerdings weniger der Text, sondern die Bildtradition des westlichen Mittelalters, welche, anders als die byzantinische Kunst, Gottvater mehrfach Gestalt verliehen hat. Inkunabeln des späten 15. Jahrhunderts führten diese Tradition weiter und dürften dabei für Lemberger eine gewisse Rolle als Inspirationsquelle gespielt haben.[87] In der Bibel[88] Anton Kobergers (um 1440–1513) von 1483 legt Gott allein den toten Moses in einen Sarkophag, zwei Engel halten Schaufeln und werden ihn begraben. Etwas näher zur Komposition Lembergers ist die entsprechende Holzschnittillustration in der Straßburger Bibel[89] Hans Grüningers (um 1455 bis um 1532) von 1485. Hier ist die Szene schräg innerhalb des Bildfeldes angeordnet. Während zwei Engel Moses in den Sarkophag legen, segnet Gott ihn.

Gott segnet Moses auch im Holzschnitt Lembergers, in dem das Grab ebenfalls diagonal platziert ist. Der Künstler erhöhte die Zahl der Engel auf sieben, welche allerdings keine Flügel haben. Zwei davon legen den Leichnam in den Sarkophag, während die anderen fünf Moses betrauern. Anders als in früheren Darstellungen der Szene macht Lemberger Elemente der Natur zum Bestandteil seines Bildkonzeptes und zu Akteuren des biblischen Geschehens. Die Felsen links und rechts scheinen ihre Festigkeit zu verlieren und sich auf den Sarkophag hinzubewegen, als wollten sie an der Beisetzung des Leichnams Mose teilhaben. Sie erheben sich wie Flammen oder Wellen, eine Wirkung, die ihre gebogenen Spitzen vermitteln, ohne dass die Felsen ihre Materialität einbüßen. Für diesen Effekt sorgen die einen Großteil der Felsenoberfläche modellierenden Kreuzschraffuren. Dazu kommt der zerklüftete Felsenteil im Vordergrund rechts, der mit seinen Ecken und einer Spirale sowie durch die Mischung aus Kreuzschraffuren und gebogenen Strichen in Bewegung versetzt scheint. Im Mittelpunkt des Geschehens steht Gottvater mit einem

86 Zur Szene s. Reindl 2006, Bd. 2, S. 184.

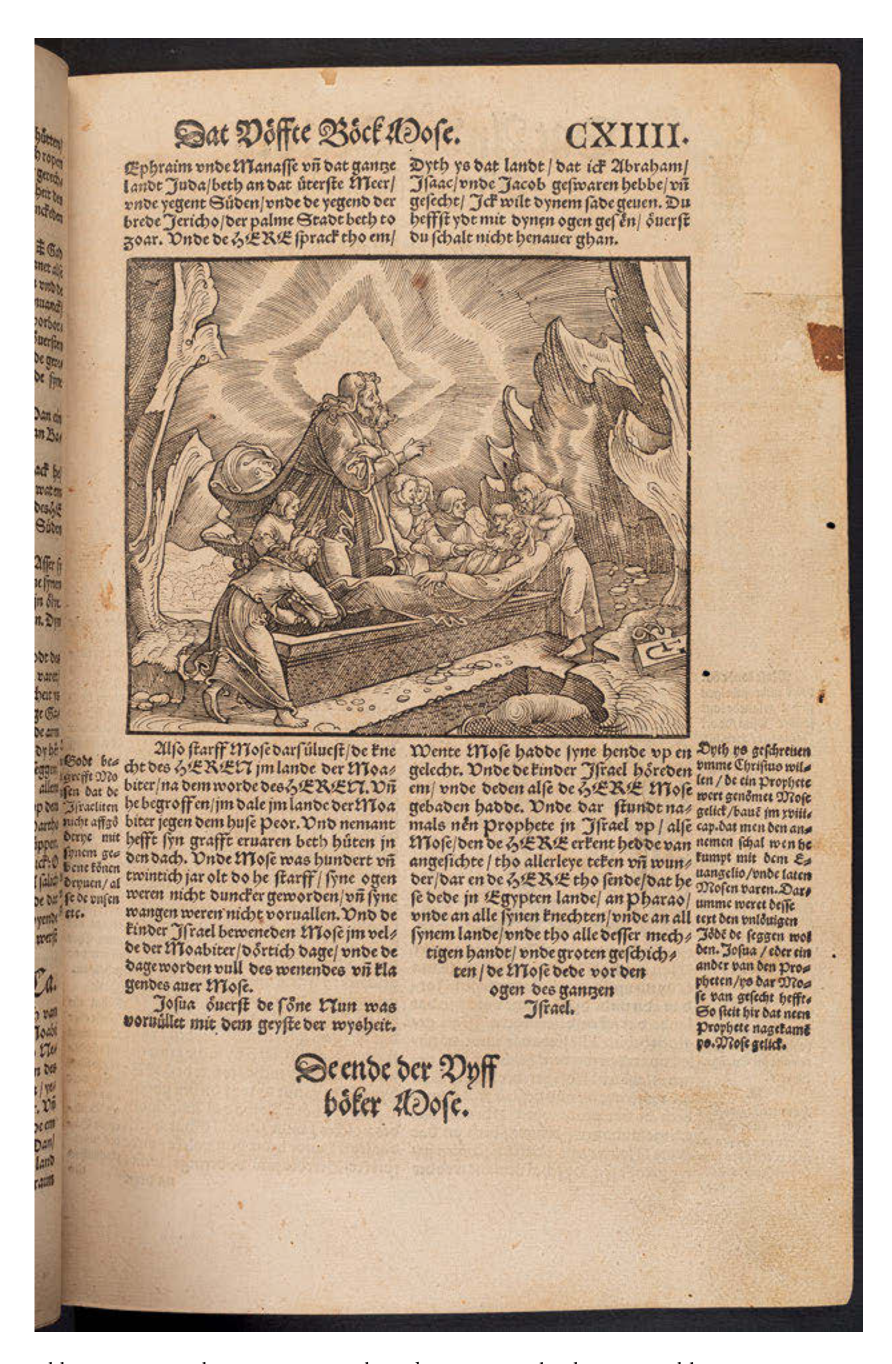
87 Auf die Bibeln Kobergers und Grüningers hat Reindl hingewiesen. Reindl 2006, Bd. 1, S. 108.

88 Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur: Q 325-8 INC. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ib00632000/0208 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

89 München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 2 Inc.c.a. 1555-1. URL: https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00025991/images/index.html?seite=323&fip=193.174.98.30 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

etwas überdimensioniert wirkenden Heiligenschein in Rhombusform. Es handelt sich wohl um eine erweiterte und modifizierte Darstellung eines tradierten Kreuznimbus. Im Sinne Dürers gestaltete Lemberger den Kern dieses Nimbus als reine Helligkeit, indem er das Papier weiß belassen hat. Drei Schichten aus kurzen und in den zwei äußeren mittel- und langen Strichen zeigen, dass der Heiligenschein Gottes in Wellen strahlt. Zugleich veranschaulichen die Striche die ausgesendeten Strahlen und somit den Radius des Nimbus, der über den oberen Bildrand hinaus leuchtet. Dabei schaffen die Strahlenlinien eine dunkle Umgebung, die mit dem hellen Kern kontrastiert. Die Zwischenräume der Lichtwellen sind ebenfalls weiß belassen, sodass Lemberger den oberen Bereich des Bildfeldes und einen Teil der Felsen mit ausdrucksteigerndem Helldunkel-Kontrasten darstellt und dramatisiert. Gottvaters Heiligenschein überstrahlt und leuchtet den Vordergrund aus, insbesondere rechts, wo sich die aufgehellten fünf von den sieben Engeln befinden. Bewegen sich die Felsen nach innen beziehungsweise in die Richtung des Sarkophags, so richten sich die Strahlen nach außen, was Spannung erzeugt. Dazu trägt das wehende und wirbelnde Mantelende Gottes bei. Einziger Ruhepol in der Szene ist der Leichnam Mose. Seine Starre in den Händen der Engel bildet das Gegenteil der trauernden Anwesenden und der ‚lebendigen' Landschaft. Darauf beruht die Wirkung des Bildes von Lemberger. Unten links im Hintergrund sieht man die gepunkteten Konturen des Reiseziels der Israeliten, das gelobte und für Moses nie erreichte Land.

In der entsprechenden Illustration aus der kolorierten Bibel von 1558 beabsichtigte der unbekannte Künstler eine gezielte Betonung und Steigerung bestimmter Aspekte des Bildes durch die Farbe (Abb. 6). So gewinnen die sich bewegenden Felsen an Unheimlichkeit, da der Künstler ihre schraffierten Bereiche mit Schwarz koloriert hat. Nur vereinzelt hat er Felsenpartien unbehandelt gelassen. Die vom Licht aufgehellten Felsenteile malte er dunkel- oder hellorange, was zusammen mit ihren verdunkelten Oberflächen zu unharmonischen Farbakkorden führt. Die Engel werden durch ihre bunten Gewänder – mit Ausnahme der Figur links – und die hell-, dunkelblonden oder braunen Haare unterschieden. Ihre Kleidung bildet zusammen mit dem dunkelorangenen Grab eine Farbfolie, von der sich der Leichnam Moses abhebt. Der Künstler schattierte die Schraffuren seiner Figur zusätzlich mit Graublau, ließ aber die unbehandelten Bereiche unangetastet, sodass Moses im Totengewand erscheint und begraben wird. Das braune Haar deutet wiederum und entsprechend dem Text an, dass Moses trotz seiner 120 Jahre zum Zeitpunkt des Todes nicht alt ausgesehen hat. Dasselbe Darstellungsprinzip des Gewands Mose wird auch für das Haar und den Bart Gottvaters verwendet. Man hat die modellierenden Linien graublau schattiert, das Haupt Gottes besticht jedoch durch seine weiße Farbe. Hinzu kommen das dunkelviolette Untergewand, insbesondere aber der Mantel, der zwischen dunkelrot und dunkelorange changiert und Gottvater nobilitiert. Gelbhöhungen darauf intensivieren diesen Effekt, sie visualisieren Lichtreflexe und verleihen dem Mantel Kostbarkeit. Versinnbildlicht wird diese im Holzschnitt vor



Dat Vöffte Böck Mose. CXIIII.

Ephraim vnde Manasse vñ dat gantze landt Juda/beth an dat üterste Meer/ vnde yegent Süden/vnde de yegend der brede Jericho/der palme Stadt beth to zoar. Vnde de HERE sprack tho em/ Dyth ys dat landt/dat ick Abraham/ Jsaac/vnde Jacob geswaren hebbe/vñ gesecht/ Jck wilt dynem sade geuen. Du hefffst ydt mit dynen ogen ges ên/ öuerst du schalt nicht henauer ghan.

Also starff Mose darsüluest/de knecht des HEREN jm lande der Moabiter/na dem worde des HEREN. Vñ he begroffen/jm dale jm lande der Moabiter jegen dem huse Peor. Vnd nemant hefft syn grafft eruaren beth hüten jn den dach. Vnde Mose was hundert vñ twintich jar olt do he starff/ syne ogen weren nicht duncker geworden/vñ syne wangen weren nicht voruallen. Vnd de kinder Jsrael beweneden Mose jm velde der Moabiter/dörtich dage/ vnde de dage worden vull des wenendes vñ klagendes auer Mose.

Josua öuerst de söne Nun was vorvüllet mit dem geyste der wysheit. Wente Mose hadde syne hende vp en gelecht. Vnde de kinder Jsrael höreden em/ vnde deden alse de HERE Mose gebaden hadde. Vnde dar stundt namals nên Prophete jn Jsrael vp/ alse Mose/den de HERE erkent hedde van angesichte/tho allerleye teken vñ wunder/dar en de HERE tho sende/dat he se dede jn Egypten lande/ an Pharao/ vnde an alle synen knechten/vnde an all synem lande/vnde tho alle desser mechtigen handt/ vnde groten geschichten/de Mose dede vor den ogen des gantzen Jsrael.

Dyth ys geschreuen vmme Christus willen/de ein Prophete wert genömet Mose gelick/bauë jm xviii. cap. dat men den annemen schal wen he kumpt mit dem Euangelio/vnde laten Mosen varen. Darumme weret desse text den vnlöuigen Jöde de seggen wolden. Josua/eder ein ander van den Propheten/ys dar Mose van gesecht hefft. So steit hir dat neen Prophete nagekamê ys. Mose gelick.

De ende der Vyff böker Mose.

Abb. 5. Georg Lemberger: Das Begräbnis des Moses, Holzschnitt, in: Biblia von Martin Luther, Magdeburg: Michael Lotther, 1536, Blatt CXIIII[r], Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Bibel-S. 4° 74.


Moſe alter 120. jar.

Das V. Buch.

ALſo ſtarb Moſe der knecht des HERRN daſelbs im Lande der Moabiter/ nach dem wort des HERRN. Vnd er begrub jn im tal im lande der Moabiter/gegen dem hauſe Peor/vnd hat niemand ſein grab erfaren/ bis auff dieſen heutigen tag. Vnd Moſe war hundert vnd zwentzig jar alt/ da er ſtarb/ Seine augen waren nicht tunckel worden/ vnd ſeine krafft war nicht verfallen. Vnd die kinder Iſrael beweineten Moſe im gefilde der Moabiter dreiſſig tage/ vnd worden volendet die tage des weinens vnd klagens vber Moſe.

Moſe ſtirbt den erſten tag des Mertzen. Anno mundi 2493. vor Chriſti geburt 1467 Sup. 31.

IOſua aber der ſon Nun ward erfüllet mit dem Geiſt der weisheit/ Denn Moſe hatte ſeine hende auff jn gelegt/ Vnd die kinder Iſrael gehorchten jm/ vnd thaten wie der HERR Moſe geboten hatte. Vnd es ſtund hinfurt kein Prophet in Iſrael auff/ wie Moſe/ den der HERR erkennet hette von angeſicht/zu allerley Zeichen vnd Wunder/dazu jn der HERR ſandte/das er ſie thete in Egyptenland/an Pharao vnd an allen ſeinen Knechten/vnd an allen ſeinem Lande/vnd zu aller dieſer mechtiger Hand vnd groſſen a Geſichten/ die Moſe thet für den augen des gantzen Iſraels.

a Ach/Schrecken.

Ende der Bücher Moſe.

Abb. 6. Georg Lemberger: Das Begräbnis des Moses, Holzschnitt, koloriert, in: Biblia von Martin Luther, Wittenberg: Hans Lufft, 1558, Blatt 117r, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Wt 4° 139.

allem durch den Heiligenschein Gottes. Der Künstler ignorierte die erste Strahlenschicht und den ersten Zwischenraum im Bild Lembergers und kaschierte sie samt dem originalen unbearbeiteten Kern mit Goldhöhung, in der eventuell auch gemahlenes Gold zum Einsatz kam. Der Rest der Lichtstrahlen changiert zwischen Gelb und Orange. Mit der Goldhöhung vergrößerte der Unbekannte den Nimbus Gottvaters noch. Aufgrund des Umfangs des Heiligenscheins blickt man zum Teil auf einen traditionellen Goldgrund, der den Raum abschließt und die Szene weiter nach vorne rückt. Es ist auffallend in diesem Exemplar der Bibelausgabe von 1558, wie der Kolorist es vermochte, die Präsenz Gottes mittels der Farbe zu differenzieren. Meistens tritt Gottvater als übernatürliche Erscheinung auf, wie zum Beispiel in der Szene *Moses am brennenden Dornbusch*.[90] Dementsprechend bedient sich der Künstler einer denaturierten Farbgebung, um Gott als numinoses Wesen aus Licht und Feuer anschaulich zu machen. Da sich Gott im *Begräbnis des Moses* auf der Erde befindet, wählte der Künstler ein naturnahes Inkarnat und drückte die Heiligkeit mit dem übergroßen Nimbus aus. Einen Unterschied zwischen dem originalen Holzschnitt von 1536 und seiner Wiedergabe von 1558 stellt das Täfelchen vorne rechts mit dem Monogramm Lembergers *GL* dar. Dieses ist im originalen Holzschnitt sichtbar, in der Auflage von 1558 sieht man lediglich die untere Linie des Buchstaben *G* und die leere gelbe bemalte Fläche des Täfelchens. Bereits in der Ausgabe von 1550, welche die Holzschnitte Lembergers und Brosamers kombinierte, ist das Monogramm Lembergers in derselben Szene nicht zu erkennen. Das Monogramm des Künstlers wurde nach seinem Tod und wohl in der Zeit zwischen 1545 und 1550 von seinen Holzschnittillustrationen entfernt.[91] Trotzdem war man nicht konsequent mit dem Tilgen des Monogramms, da dieses in der oben erwähnten Illustration *Moses am brennenden Dornbusch* zu sehen ist.

Der als Porträtmaler, insbesondere aber als Graphiker[92] tätige Brosamer rezipierte ebenfalls Darstellungsmodi der Kunst der Dürerzeit. Von Bedeutung ist dabei, dass er Dürers Gestaltungsweisen übernahm, vor allem für die Darstellung sakralen Lichts. So bediente er sich häufig des Bildträgers, des unbehandelten Papiers, um Glorien und Heiligenscheine und deren Leuchtkraft anschaulich zu machen. Ausdrucksstarke Inszenierungen mit einer Kombination aus übernatürlichen Lichterscheinungen und Figuren, Helldunkel-Kontrasten, Gestik, Bewegung und dramatisierten Landschaften fehlen auch nicht, insbesondere in seinem Bildzyklus der *Apokalypse*.

Diesen eröffnet sowohl im Text als auch in den Holzschnittillustrationen Brosamers die sogenannte *Leuchtervision* (Offenbarung 1,12–18):

90 Zu diesem Bild s. Vlachos 2020, S. 325f., Abb. 11.

91 Reindl 2006, Bd. 1, S. 64.

92 Biographisches zu Brosamer in: Gotzkowsky 2009, S. 9–16.

> Da wandte ich mich um, weil ich sehen wollte, wer zu mir sprach. Als ich mich umwandte, sah ich sieben goldene Leuchter und mitten unter den Leuchtern einen, der wie ein Mensch aussah; er war bekleidet mit einem Gewand, das bis auf die Füße reichte, und um die Brust trug er einen Gürtel aus Gold. Sein Haupt und seine Haare waren weiß wie weiße Wolle, leuchtend weiß wie Schnee, und seine Augen wie Feuerflammen; seine Beine glänzten wie Golderz, das im Schmelzofen glüht, und seine Stimme war wie das Rauschen von Wassermassen. In seiner Rechten hielt er sieben Sterne und aus seinem Mund kam ein scharfes, zweischneidiges Schwert und sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll strahlende Sonne. Als ich ihn sah, fiel ich wie tot vor seinen Füßen nieder. Er aber legte seine rechte Hand auf mich und sagte: Fürchte dich nicht! Ich bin der Erste und der Letzte und der Lebendige. Ich war tot, doch nun lebe ich in alle Ewigkeit, und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt.

Im Bild Brosamers liegt der mit Angst erfüllte Johannes bäuchlings auf dem ‚Himmelboden' (Abb. 7). Seine Figur erstreckt sich parallel zum unteren Bildrand und leitet den Blick zu dem Menschensohn, den die sieben Leuchter umgeben und gleichzeitig von Johannes trennen. Brosamer dynamisiert die Gestalt Christi, indem er ihn in Bewegung zeigt. Mit seinem rechten Bein macht Christus einen Schritt in die Richtung des liegenden Johannes, dessen Mantelende weht und die erstarrte Haltung Johannes' unterstreicht. Wehend schwebt auch das Gewandende des Menschensohnes unten links, das dessen Bewegung betont. Obwohl sich Christus am linken Bildrand befindet, dominiert er die Szene. Im Gegensatz zu Johannes steht er und seine Figur ist etwas größer. Das Zusammenspiel zwischen einer horizontalen Achse durch den Leib von Johannes und der vertikalen Achse, die Christus bildet und die von den Leuchtern weiter hervorgehoben wird, erzeugt Spannung innerhalb der Komposition. Zudem zielt die Schwertklinge diagonal vom Mund des Menschensohnes von oben links nach unten rechts und nimmt mit ihrem unteren Ende die Bildmitte ein. Augenfällig sind der sonnenartige Nimbus und das unbehandelte Papier, wodurch an dieser Stelle das Haupt Christi, insbesondere das Antlitz, zu leuchten scheint. Dazu kommen seine flammenden Augen. Eine Schicht aus kurzen Strahlen unterbricht den weißen Kern und evoziert den Eindruck des Leuchtens. Längere Radialstrahlen mittels verdichteter Schraffuren verdunkeln die unmittelbare Umgebung und schaffen die Kontrastvorlage, damit der Nimbus heller erscheint. Der Himmel beansprucht für sich einen Großteil des rechten Bildfeldes, wo man dichte Wolken sieht. So lässt Brosamer keinen Zweifel daran, dass die Betrachter:innen eine Himmelsvision vor Augen haben. Umso paradoxer wirkt diese Vision mit dem laufenden Menschensohn und dem liegenden Johannes, als ob die Wolken, der Himmel zwischen Schwerelosigkeit und Festigkeit oszillierten.

Eine gesteigerte Wirkung und Ausdruckskraft erfährt das Bild Brosamers in der kolorierten Illustration des Wittenberger Bibelexemplars von 1558 (Abb. 8). Durch das dunkelviolette Untergewand, den orangeroten Mantel und das braune Haar gewinnt der liegende Johannes an Präsenz. Seine Kleidung wirkt bescheiden und doch edel, da der



Vorrede. 369

ES iſt dis ſtücke (Ich gleube eine heilige Chriſtliche Kirche) eben ſo wol ein Artickel des glaubens/als die andern. Darumb kan ſie keine Vernunfft/wenn ſie gleich alle brillen auff-ſetzt/erkennen/Der Teufel kan ſie wol zudecken/mit ergerniſſen vnd Rotten/ das du dich müſ-ſeſt dran ergern. So kan ſie Gott auch mit gebrechen vnd allerley mangel verbergen/das du muſt drüber zum Narren werden/ vnd ein falſch vrteil vber ſie faſſen. Sie wil nicht erſehen/ ſondern ergleubt ſein/ Glaube aber iſt von dem/ das man nicht ſihet/ Ebre. xj. Vnd ſie ſinget mit jrem HErrn auch das Lied/Selig iſt/der ſich nicht ergert an mir. Es iſt ein Chriſt auch wol jm ſelbs verborgen/ das er ſeine heiligkeit vnd tugent nicht ſihet/ſondern eitel vntugent vnd vnheiligkeit ſihet er an ſich. Vnd du grober Klügling/wolteſt die Chriſtenheit mit deiner blinden Vernunfft vnd vnſaubern augen ſehen. Ich gleube eine heilige Chriſtliche Kirche etc. Glaube.

SVmma/vnſer heiligkeit iſt im Himel/da Chriſtus iſt/ vnd nicht in der welt fur den au-gen/wie ein kram auff dem marckt. Darumb las ergernis/ Rotten/ Ketzerey/vnd gebrechen ſein vnd ſchaffen/was ſie mögen. So allein das wort des Euangelij bey vns rein bleibet/vnd wirs lieb vnd werd haben/So ſollen wir nicht zweiueln/ Chriſtus ſey bey vnd mit vns/ wens gleich auffs ergeſte gehet. Wie wir hie ſehen in dieſem Buch/das Chriſtus durch vnd vber alle Plagen/Thiere/böſe Engel/dennoch bey vnd mit ſeinen Heiligen iſt/vnd endlich obligt. Heiligkeit der Chriſten.

Die offenbarung S. Johannis des Theologen.

I.

DJS iſt die offenbarung Jheſu Chriſti/die jm Gott gegeben hat/ſeinen Knechten zu zeigen/was in der kürtz geſchehen ſol/Vnd hat ſie gedeutet/ vnd geſand durch ſeinen Engel/zu ſeinem knecht Johannes/der bezeuget hat das wort Gottes/ vnd das zeugnis von Jheſu Chriſto/was er geſehen hat. Selig iſt/ der da lieſet/vnd die da hören die wort der Weiſſagung/ vnd behalten was darinnen geſchrieben iſt/denn die zeit iſt nahe.

JOhannes/den ſieben Gemeinen in Aſia. Gnade ſey mit euch vnd friede/ von dem der da iſt/vnd der da war/vnd der da kompt/ vnd von den ſieben Geiſtern/die da ſind vor ſeinem ſtuel/vnd von Jheſu Chriſto/welcher iſt der trewe Zeuge vnd Erſtgeborner von den todten/vnd ein Fürſt der könige auff erden. Der vns geliebet hat vnd gewaſſchen von den ſünden/ mit ſeinem Blut/ vnd

Qq iij hat

Abb. 7. Hans Brosamer: Die Leuchtervision, Holzschnitt, in: Biblia von Martin Luther, Wittenberg: Hans Lufft, 1550, Blatt 369[r], Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: M: Tc 2° 18.



Die Offenbarung S. Johannis des Theologen.

I.

DIs iſt die Offenbarung Jheſu Chriſti/die jm Gott gegeben hat/ſeinen Knechten zu zeigen/was in der kürtz geſchehen ſol/Vnd hat ſie gedeutet/vnd geſand durch ſeinen Engel/zu ſeinem knecht Johannes/der bezeuget hat das wort Gottes/vnd das zeugnis von Jheſu Chriſto/was er geſehen hat. Selig iſt der/der da lieſet/vnd die da hören die wort der Weiſſagung/vnd halten was drinnen geſchrieben iſt/denn die zeit iſt nahe.

JOhannes/den ſieben Gemeinen in Aſia. Gnade ſey mit euch vnd Friede/
von dem der da iſt/vnd der da war/vnd der da kömet/vnd von den ſieben
Geiſtern/die da ſind fur ſeinem Stuel/vnd von Jheſu Chriſto/welcher iſt 1. Joh. 1 1. Pet. 2
der trewe Zeuge vnd Erſtgeborner von den todten/vnd ein Fürſt der Könige Jeſa. 3
auff Erden. Der vns geliebet hat vnd gewaſſchen von den ſünden/mit ſei- Matt. 24
nem Blut/vnd hat vns zu Königen vnd Prieſtern gemacht/fur Gott vnd ſeinem Vater/Demſelbigen ſey Ehre vnd gewalt von ewigkeit zu ewigkeit/Amen. Sihe/Er kömet mit den wolcken/vnd es werden jn ſehen alle augen/vnd die jn geſtochen haben/vnd werden heulen alle Geſchlecht der Erden/Ja/Amen. Jch bin das A vnd das O/der anfang vnd das ende/ſpricht der HERR/der da iſt/vnd der da war/vnd der da kömet/der Allmechtige.

JCh Johannes/der auch ewer Bruder vnd Mitgenos am trübſal iſt/vnd am Reich/vnd an der gedult Jheſu Chriſti/war in der Jnſulen die da heiſſet Pathmos/vmb des wort Gottes willen/vnd des zeugnis Jheſu Pathmos.
Chriſti. Jch war im geiſt an des HERRN tag/vnd hörete hinder mir eine groſſe ſtim/als einer Poſaunen/die ſprach/Jch bin das A vnd das O/der erſt vnd der letzt. Vnd was du ſiheſt/das ſchreibe in ein buch/vnd ſende

es zu

Abb. 8. Hans Brosamer: Die Leuchtervision, Holzschnitt, koloriert, in: Biblia von Martin Luther, Wittenberg: Hans Lufft, 1558, Blatt 373v, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: Wt 4° 139.

Kolorist den Mantel großzügig mit Glanzlichtern in Form von Gelbhöhungen gestaltete. Direkt vor Johannes befindet sich eine andere Realitätsebene, welche die goldenen Leuchter markieren. Gemäß dem Text besticht der Gottessohn mit seiner schneeweißen Vorderseite sowie seinem Kopf („leuchtend weiß wie Schnee“). Beides ließ der Künstler wohl nicht nur unkoloriert, sondern verwendete eventuell auch weiße Farbe,[93] damit ein Kontrast zur Buntfarbigkeit der anderen Partien wie dem goldenen Gürtel entstehen konnte. Dies geschieht besonders mit dem Haupt, wo Haare und Bart weiß, das Antlitz gelb und die Feueraugen rot leuchten. Die weißen Stellen kontrastieren mit den bunten und gleichzeitig ergänzen sie einander in ihrer Gesamtwirkung. Christi Haupt steht im Mittelpunkt, auch wenn es nicht mit dem Bildzentrum korreliert. Dazu trägt der überproportioniert wirkende Heiligenschein bei, der aus einem dunkelgelben Kern besteht. Sein sonnenartiger Außenrand ist bräunlich bemalt, während die ausgehenden Radialstrahlen gelborange leuchten. Mit seinen dunkleren Farben lässt der Nimbus die weißen Haare, Bart und das lichte Gesicht noch mehr herausstechen. Nicht zufällig bemalte der Künstler das Schwert blaugrün, um die Wirkung des übersinnlichen Antlitzes nicht zu beeinträchtigen. Außer dem Gesicht wird das Lichtinkarnat an den Händen und den Füßen sichtbar. Die Betrachter:innen haben vor ihren Augen ein Wesen, das aus Licht besteht, und doch Volumen und Körperlichkeit besitzt. Diese gehen auf das faltenreiche Gewand und das rechte gebeugte Bein zurück, welches sich unter der Kleidung abzeichnet. Mit den violetten Schattierungen der verdunkelten Gewandpartien verstärkt der Künstler die leibliche Wirkung und lässt dabei die weißleuchtende Vorderseite noch mehr glänzen. Akzentuiert werden auch die dunkelgelben sieben Sterne, welche vor der rechten Hand Christi schweben, mittels einer feurigen, dunkelroten Erscheinung. Diese umspielt sowohl die Sterne als auch die Hand Christi. Graublau bemalte der Kolorist die verschatteten Bereiche des Himmels, die nun mit den weißen Wolken kontrastieren und den Schauplatz der Vision zur Geltung bringen. Vergleicht man die beiden Figuren, so scheint Johannes mit seinen Gewändern und insbesondere mit seinem lebensnahen rosafarbenen Inkarnat geradezu wie ein Fremdkörper im Bild. Der Himmel ist das Reich des Menschensohnes und dies verdeutlicht der Künstler durch die Diskrepanz beider Figuren, die unterschiedliche Realitätsebenen verkörpern. Die Kolorierung Christi fungiert textillustrierend und andererseits verblasst der Text vor den leuchtenden Farben des Menschensohnes. Im schwarzweißen ‚Original‘ kann der Betrachter sich anhand der Beschreibung Christi im Text dessen transzendente Gestalt in all ihren Aspekten lediglich vorstellen, auch wenn Brosamer das Bild mit Virtuosität ausführte. Der unbekannte Künstler nutzte den Holzschnitt Brosamers, um den Lesenden/Betrachtenden mittels des Kolorits ein farbenintensives Erlebnis des visionären Textes zu bieten.

93 Im Bild sind alle diese Stellen nicht vergilbt wie der Rest der Seite. Dasselbe gilt für einen Teil der weißen Wolken. Darüber hinaus scheinen am oberen Holzschnittrand Spuren von den weißbemalten Wolken zu existieren.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Bilder in gedruckten Bibeln oder anderen religiösen Schriften vor und nach der Reformation können auch eigenständig betrachtet werden und bedürfen nicht unbedingt einer Text-Bild-Beziehung, um wahrgenommen zu werden. In dieser Hinsicht gehen die Funktionen der Holzschnitte in protestantischen Buchdrucken über Textillustration hinaus und können Didaktik, Andacht, Bilderzählung bei narrativen Sujets und Manifestation künstlerischer Virtuosität kombinieren. Vor allem die handkolorierten Exemplare lassen auch kostbare Zeugnisse von Kunstinteressierten vermuten. Davon kündet etwa das Gebetbuch Heinrichs V. von Mecklenburg-Schwerin mit den protestantischen (Beicht-)Gebeten und den vorreformatorischen Holzschnitten Albrecht Altdorfers, welche die Textillustration negieren und als Bilder für Andachtszwecke und zur Schilderung der Heilsgeschichte im eigenen Sinne fungieren, wodurch für den Herzog ein individuelles Gebetbuch entstand. Dazu trug die Kolorierung einen Großteil bei. Ausschlaggebend war hier die Selektion und Wiederverwendung[94] ausgewählter Szenen von Erhard Altdorfer aus der Holzschnittfolge seines Bruders Albrecht. Das kolorierte Exemplar der Wittenberger Lutherbibel von 1558 erfüllte wiederum didaktische Aufgaben durch die Vermittlung der Heiligen Schrift, gepaart mit einer kunstvollen Ausführung. Ab dem 17. Jahrhundert diente es zudem als eine Art ‚Eintragsbuch' von Ereignissen in der Familie Herzog Augusts des Jüngeren. Die herausragende Handkolorierung ‚veredelt' jede einzelne Figur, jede Szene und verleiht diesem Exemplar den Charakter eines Sammlerstücks. Fürstenkolorit[95] nennt man die prachtvolle Ausmalung von Illustrationen, unter anderem bei Verwendung von Gold oder Silber, für adlige Auftraggeber. Hier wäre es interessant zu wissen, ob dieses Bibelexemplar im Rahmen der Sammeltätigkeit Herzog Augusts erworben wurde oder ob es vielleicht aus dem Nachlass seiner Familie stammt und in ihrem Auftrag im 16. Jahrhundert koloriert wurde. Eine weitere Möglichkeit ist, dass Lufft als Verleger einzelne Exemplare der Auflage vor dem Verkauf kolorieren ließ, die für besondere Kunden gedacht waren. Beide Zeugnisse scheinen jedenfalls einen Stellenwert zu bekommen, der illuminierten Stunden- und Gebetbüchern vergleichbar ist. Dabei setzen beide Bücher die seit dem späten 15. Jahrhundert etablierte Tradition fort,[96] illustrierte Ausgaben zu kolorieren, in diesem Fall mit besonderer Sorgfalt.

Die hier behandelten Druckwerke demonstrieren weiter die Fortführung von Darstellungsweisen der vorreformatorischen Kunst sowie Stiltransfers von Süd- nach

94 Die weitere Nutzung von Kunstwerken aus der Zeit vor der Reformation betraf nicht nur Druckgraphik, sondern auch Kunstwerke in Kirchen, die lutherisch wurden. Verändert wurden dabei der Kontext und die Bedeutung dieser Werke. Zu diesem Thema s. Kunkel 2020, insbesondere S. 286.

95 Zum Begriff s. Eiermann 2018, S. 187.

96 Einige Beispiele wie Dürers *Apokalypse* von 1498 in Dackerman 2002, Nr. 7–8, S. 102–107 mit Farbabb.

Norddeutschland. Obwohl Schwerin kein Kunstzentrum wie das nah liegende Lübeck war, diente es trotzdem als Ort der Karriere Erhard Altdorfers als Hofkünstler und ab den 1540er Jahren auch als Architekt. Unklar bleibt, ob es zwischen Erhard und seinem Bruder Albrecht künstlerischen Austausch bis zum Tod des Letztgenannten im Jahr 1538 gab.[97] Erhard übertrug seinen expressiven, in Regensburg herauskristallisierten Personalstil auf Werke, die in Norddeutschland entstanden, und nach der Reformation auch auf protestantische Werke, wovon allen voran die Illustrationen der Lübecker Bibel 1533/1534 zeugen. Außer den ihm zugeschriebenen Altartafeln in Lübeck sind nach heutigem Forschungsstand keine Zeugnisse, protestantisch oder auch nicht, der Tafelmalerei überliefert, die man mit ihm und Schwerin in Verbindung bringen kann. Neue Entdeckungen sind jedoch nicht auszuschließen. Beim Gebetbuch Heinrichs V. handelt es sich um eine Arbeit Erhards, die er wohl in Schwerin schuf. Grundsätzlich fehlt eine aktuelle Studie zum Œuvre Erhards.[98] Eine solche wäre für das Gesamtwerk Brosamers ebenfalls wünschenswert, insbesondere aber für seine Druckgraphik. Bodo Gotzkowskys bibliographische Verzeichnisse[99] zur Verwendung der Illustrationen Brosamers in diversen Ausgaben sind eine bedeutende Hilfe für ihre Erforschung, sie ersetzen aber nicht eine dezidierte kunstgeschichtliche Untersuchung. Diese existiert seit 2006 von Isabel Christina Reindl über Lemberger und schloss eine Lücke in der Forschung.[100] Andererseits wurden alle drei Künstler im Vergleich zu Cranach dem Älteren weniger beachtet, was die Untersuchung ihrer protestantischen Werke betrifft. Insbesondere die Bibelillustrationen sind durch ihre Qualität, Verbreitung und Wiederverwendung von Bedeutung für die protestantische Kunst des 16 Jahrhunderts.

Es mag sein, dass Bilder für Luther als Adiaphora[101] (αδιάφορα = gleichgültige Dinge) galten. Dies war allerdings nicht unbedingt der Fall für die Künstler, wie die hier untersuchten druckgraphischen Arbeiten zeigen. Reindl schreibt, dass Lembergers Illustrationen nach 1530 in Bezug auf die Erzählweise einen Wandel erfuhren, indem der Künstler die Simultanerzählung von mehreren Szenen in einem Bild aufgab. Die Verfasserin führt diese Änderung auf die Forderung Luthers nach einer einfachen und verständlichen Darstellungsweise des Geschehens im Bild zurück.[102] Luther selbst schrieb in Bezug auf die erste Wittenberger Vollbibel von 1534, deren Bildprogramm er mitgestaltete und das der Monogrammist MS ausführte: [...] *daß man aufs einfältigst den Inhalt des Texts sollt*

97 Jedenfalls existierten Verbindungen und weitere Kulturtransfers zwischen dem Hof des Kaisers Maximilian I. (1459–1519) und den Fürstenhöfen von Mecklenburg und Pommern. Dazu Auge 2011.

98 Die einzige umfassende Untersuchung zu Erhard ist die Monographie von Packpfeiffer 1978, die auch die ältere Literatur zum Künstler zusammenfasst.

99 Relevant für den vorliegenden Beitrag ist Gotzkowsky 2009.

100 Reindl 2006.

101 Die konkrete Formulierung lautet: *die ding, welche unnötig sind, und frey gelassen von Gott, die man halten mag oder nicht halten*. Zitat nach Kern 2017b, S. 341.

102 Reindl 2006, Bd. 1, S. 111f.

abmalen und reißen, und wollt nicht leiden, daß man überlei und unnütz Ding, das zum Text nicht dienet, sollt dazu schmieren.[103] Abgesehen davon, ob der Wandel in der Druckgraphik Lembergers mit Luthers Bildvorstellungen zusammenhängt, blieb der ausdrucksstarke Stil des Künstlers unverändert, der darauf abzielte, die einzelnen Bibelszenen bei den Betrachter:innen einzuprägen. Dazu trugen die bereits in vorreformatorischen Werken erprobten Darstellungsmittel wie die Dramatisierung von Landschaft und Gewändern bei. Luthers Äußerungen und Forderungen in Bezug auf die Kunst blieben zum Teil auf der Strecke. Entgegen den Texten stellten sowohl Lemberger als auch Brosamer mehrfach den unsichtbaren Gott dar.[104] Erhard übernahm seinerseits für das Gebetbuch Heinrichs V. die legendarische Szene des *Abschieds Christi von seiner Mutter*. Unabhängig davon fand die *Auferstehung Christi*, von der es keine Schilderung in den Evangelien gibt, ebenfalls Eingang in lutherische Bilder. Im Laufe des späten 16. Jahrhunderts erreichte dann die Bilderfrage für die Lutheraner angesichts der Konflikte mit den Reformierten[105] beziehungsweise mit den Calvinisten eine weitere Dimension. Thomas Kaufmann konstatiert hierzu:

> Die theologisch als „Adiaphora" bestimmten Bilder wurden im Luthertum als Symbole christlicher Freiheit gewertet und insofern als wesentliche Ausdrucksmittel konfessionskultureller Identität angesehen, denen als Objekten von Repräsentation und Stiftungspraxis eine erhebliche soziale, jedoch keine religiös-kultische Bedeutung zukam.[106]

Ob die lutherischen Bilder keine kultische Funktion hatten, ist meines Erachtens offen und hängt vom jeweiligen Werk sowie seiner Nutzung und Wahrnehmung ab. In der kolorierten Familienbibel Herzog Augusts von 1558 eröffnet ein Holzschnitt[107] Cranachs des Jüngeren die Prophetenbücher. Es handelt sich um die ursprüngliche Fassung des Bildes,[108] von der eine Variante auch als Titelrahmung dieser Bibel fungiert. Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen und Luther beten kniend den Gekreuzigten an. Augenfällig ist allerdings die Kolorierung, die sich vom blauen Hintergrund des Titelholzschnitts der Bibel unterscheidet. Der Künstler setzte bei der Titeleinfassung zu den Prophetenbüchern das Fürstenkolorit ein und versah den Holzschnitt mit einem Goldgrund. Im ‚originalen' schwarzweißen Zustand des Holzschnitts bleibt nur Jesus

103 Zitat nach Reindl 2006, Bd. 1, S. 112.

104 Selbst in der Lutherbibel von 1534 zeigt ein ganzseitiger Holzschnitt Gottvater als Weltschöpfer, dessen Nimbus in mehreren Schichten über das Bild hinaus leuchtet. Luther / Füssel 2002, Bd. 1, Blatt 9^{v}.

105 Zur Bilderfrage bei den Reformierten s. Eusterschulte 2012.

106 Kaufmann 2002, S. 449.

107 Luther: Biblia; http://diglib.hab.de/drucke/wt-4f-139/start.htm?image=00705 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

108 S. Anm. 77.

ein Heiligenschein vorbehalten. In der kolorierten Fassung sind auch Johann Friedrich I. und Luther mit Nimben ausgestattet, die Teil des Goldgrunds sind. Somit wird beiden Figuren Heiligkeit zugesprochen und dies auf eine Art und Weise, welche auf die Kunst vor der Reformation verweist oder an Bilder für Altgläubige erinnert. Die Darstellungsweise wäre wohl nicht im Sinne Luthers, doch das Bild demonstriert die entscheidende Rolle der Kolorierung für den Inhalt und veranschaulicht die Diskrepanz zwischen Luthers Thesen oder allgemein Postulaten von Theologen über die Kunst und dem Umgang der Künstler mit Bildern auch in einem protestantischen Kontext. Man hat vor Augen eine Kombination aus politischer Repräsentation – in Person des Kurfürsten – und religiöser Darstellung. Durch die Funktion des Bildes als Titelrahmung zu den Prophetenbüchern erscheinen Johann Friedrich I. und Luther als Bewahrer und Fortsetzer des ‚echten Glaubens'. Goldgrund und Heiligenscheine betonen dies und verbinden zugleich mit dem ausgewählten Gestaltungsmodus die Kunst *vor* und *nach* der Reformation. Luther und Friedrich I. fungieren dabei auch als Identifikationsfiguren für die Betrachtenden, sie laden ein, an den Gekreuzigten und sein Opfer für die Erlösung der Menschen zu glauben. Ferner weisen beide Figuren auf Wittenberg als Ursprungsort sowohl der Reformation als auch der Lutherbibel hin, die 1534 dort erschienen ist. Margit Kern hat gezeigt, dass die Reformation keine spezielle Bildsprache oder einen eigenen Stil erfunden hat, sondern sich früherer Darstellungsweisen bedient hat.[109] Nur die Wahrnehmung von Bildtypen oder biblischen Sujets hatte sich verändert.[110] In der Wittenberger Bibel von 1558 geschieht dies mit den zwei Holzschnitten Cranachs des Jüngeren, welche diese Bibel zusätzlich zum Umstand, dass der Text von Luther übersetzt wurde, als protestantisch markieren, und im Gebetbuch Heinrichs V. bilden die protestantischen Gebete und der Fürst selbst als Anhänger Luthers den konfessionellen Rahmen, durch den wohl auch die Holzschnitte Altdorfers betrachtet wurden. Aus diesen Perspektiven sind die Stereotype über die vermeintliche Trockenheit protestantischer Kunst, die sich ausschließlich auf Didaxe konzentriere, fehl am Platz.

Die zahlreichen Bibelillustrationen, welche übernatürliche Erscheinungen und Wunder des Alten Testaments oder der Apokalypse darstellen, zeigen, dass das Visionäre und Transzendente ebenfalls Bestandteil der Kunst in einem protestantischen Kontext war. Dabei geschah die Visualisierung des Erscheinungshaften durch eine gesteigerte Bildhaftigkeit, deren Sog sich auch die protestantische Kunst nicht entziehen konnte. Der unbekannte Künstler, der das Exemplar der Wittenberger Lutherbibel von 1558 kolorierte, nutzte die Sinnlichkeit der Farbe bei der *Leuchtervision* (Abb. 8), um sowohl den Menschensohn gemäß dem Text detailliert darzustellen als auch den Betrachter:innen das Übersinnliche darzubieten.

109 Kern 2017a; Kern 2017b. Auch Vlachos 2019b.
110 Kern 2017b, S. 343.

Der private Gebrauch ist in Bezug auf die zwei hier untersuchten Bücher ebenfalls von Bedeutung und dies nicht nur im lutherischen Kontext. Wie Christine Christ-von Wedel darlegte, wurden im reformierten Zürich die Bilder aus den Kirchen entfernt, man hatte aber kaum Probleme mit der privaten Nutzung von illustrierten Bibelausgaben, die sich durch ihre Qualität auszeichnen.[111] Ein Argument für die Entfernung war, dass die Bilder in keiner Form Gott darstellen können, doch die Bibelillustrationen enthalten etliche Darstellungen der Gottesfigur.[112] Außerdem illustrieren protestantische Bibelausgaben überkonfessionelle Aspekte, welche eine gewisse Legitimation durch die Heilige Schrift hatten. Zugleich war wohl der vollständige Bildentzug nicht möglich.

Die Macht der Bilder[113] erlebte durch die Reformation sowohl Brüche als auch Kontinuitäten. Treffend wäre es hier meines Erachtens, auch von der Macht der Bildtradition zu sprechen. In jedem Falle verdienen die illustrierten Ausgaben protestantischer Buchdrucke, darunter die diversen kolorierten Exemplare, weitere Aufmerksamkeit und Erforschung. Nun stehen das Gebetbuch des Herzogs Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin und die Familienbibel des Herzogs August des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel durch ihre Digitalisierung der Forschung für weitere Untersuchungen zur Verfügung.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Babst: Ein Bethbuechlein = Ein Bethbuechlein für allerley gemein anliegen, Leipzig: Valentin Babst, 1546, München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/Catech. 263#Beibd.2 (VD16 B 2288). URL: http://gateway-bayern.de/VD16+B+2288 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Gebetbuch des Herzogs Heinrich V. = Gebetbuch des Herzogs Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1549, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: Cod. Guelf. 85 Aug. 8°. URL: http://diglib.hab.de/mss/85-aug-8f/start.htm (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Luther: Biblia = Biblia von Martin Luther, Wittenberg: Hans Lufft, 1558, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: Wt 4° 139. (VD16 B 2744). URL: http://diglib.hab.de/drucke/wt-4f-139/start.htm (letzter Zugriff: 03. April 2022).

111 Christ-von Wedel 2013.

112 Christ-von Wedel 2013, S. 308.

113 Dazu Freedberg 1991.

Sekundärliteratur

Albrecht / Rosenfeld / Saumweber 2009 = Albrecht, Uwe / Rosenfeld, Jörg / Saumweber, Christiane: Corpus der mittelalterlichen Holzskulptur und Tafelmalerei in Schleswig-Holstein, hg. von Uwe Albrecht, Bd. 1: Hansestadt Lübeck, St. Annen-Museum, Kiel 2005, 2., bearb. Aufl. Kiel 2009.

Auge 2011 = Auge, Oliver: Reichsverdichtung und kulturelle Aneignung an der Peripherie. Die Fürsten im Nordosten des Reiches und Maximilian, in: Heinz Noflatscher / Michael A. Chisholm / Bertrand Schnerb (Hgg.): Maximilian I. (1459–1519). Wahrnehmung – Übersetzungen – Gender, Innsbruck / Wien / Bozen 2011 (Innsbrucker Historische Studien 27), S. 191–222.

Augustyn / Söding 2010 = Augustyn, Wolfgang / Söding, Ulrich: Original – Kopie – Zitat. Versuch einer begrifflichen Annäherung, in: Wolfgang Augustyn / Ulrich Söding (Hgg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung, Passau 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26), S. 1–14.

Barth 1995 = Barth, Matthias: Mecklenburgische Residenzen. Landesfürstliche Repräsentationsarchitektur aus sieben Jahrhunderten, Leipzig 1995.

Bepler 2001 = Bepler, Jill: Kabinettausstellung Gebetsliteratur der Frühen Neuzeit (21. Mai bis 18. Juni 1998), in: Ferdinand van Ingen / Cornelia Niekus Moore (Hgg.): Gebetsliteratur der Frühen Neuzeit als Hausfrömmigkeit. Funktionen und Formen in Deutschland und den Niederlanden, Wiesbaden 2001 (Wolfenbütteler Forschungen 92), S. 291–318.

Bohde 2018 = Bohde, Daniela: Der Topos der „expressiven Linie“ und die zeichnerischen Strategien von Wolf Huber und Albrecht Altdorfer, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger (Hgg.): Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen, München / Berlin 2018, S. 25–41.

Boll 1938 = Boll, Walter: Albrecht Altdorfers Nachlass, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 13 (1938/1939), S. 91–102.

Bushart 2004 = Bushart, Magdalena: Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder, München / Berlin 2004 (Kunstwissenschaftliche Studien 117).

Christensen 1979 = Christensen, Carl C.: Art and the Reformation in Germany, Athens, OH 1979.

Christ-von Wedel 2013 = Christ-von Wedel, Christine: Bilderverbot und Bibelillustrationen im reformierten Zürich, in: Peter Opitz (Hg): The Myth of the Reformation, Göttingen 2013 (Refo500 Academic Studies 9), S. 299–320.

Cupperi et al. 2013 = Cupperi, Walter / Hirsch, Martin / Kranz, Annette / Pfisterer, Ulrich (Hgg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Münzsammlung München, im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien und im Münzkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2013, Berlin / München 2013.

Dackerman 2002 = Dackerman, Susan (Hg.): Painted Prints. The Revelation of Color in Northern Renaissance & Baroque. Engravings, Etchings & Woodcuts. Katalog zur Ausstellung im Baltimore Museum of Art und im Saint Louis Museum of Art, Pennsylvania 2002.

Drescher 2015 = Drescher, Georg: Bilder des Glaubens in der Zeit Martin Luthers. Illustration und Einzelblattgraphik 1465–1565. Katalog zur Ausstellung im Museum Otto Schäfer, Schweinfurt 2015 (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Schweinfurt 28 / Museum Otto Schäfer: Ausstellungskatalog / N.F. 7).

Eiermann 2018 = Eiermann, Wolf (Hg.): Prachtvoll illuminirt. Das Handkolorit in der Druckgraphik (1493–1870). Katalog zur Ausstellung im Museum Georg Schäfer Schweinfurt, München 2018.

Enke / Schneider / Strehle 2015 = Enke, Roland / Schneider, Katja / Strehle, Jutta (Hgg.): Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters. Katalog zur Ausstellung im Augusteum Wittenberg, München 2015.

Eusterschulte 2012 = Eusterschulte, Anne: Der reformulierte Bilderstreit – Grundlagen einer reformierten Theorie der Imago, in: Günter Frank / Herman J. Selderhuis (Hgg.): Philosophie der Reformierten, Stuttgart – Bad Cannstadt 2012 (Melanchthon-Schriften der Stadt Bretten 12), S. 113–167.
Fajt / Jaeger 2018: Fajt, Jiří / Jaeger, Susanne (Hgg.): Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen, München / Berlin 2018.
Fleck 2010 = Fleck, Miriam Verena: Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit, Korb 2010 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 5).
Freedberg 1991 = Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, 2., unv. Aufl. Chicago / London 1991.
Gotzkowsky 2009 = Gotzkowsky, Bodo: Die Buchholzschnitte Hans Brosamers in Werken Martin Luthers und anderen religiösen Drucken des 16. Jahrhunderts. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen, Baden-Baden 2009 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 363).
Grollemund / Lepape / Savatier Sjöholm 2020 = Grollemund, Hélène / Lepape, Séverine / Savatier Sjöholm, Olivia (Hgg.): Albrecht Altdorfer. Maître de la Renaissance allemande. Katalog zur Ausstellung im Musée du Louvre Paris, Paris 2020.
Hamburger et al. 2016 = Hamburger, Jeffrey F. / Hernad, Béatrice / Pfändtner Karl-Georg / Suckale, Robert / Suckale-Redlefsen, Gude: Bilderwelten. Buchmalerei zwischen Mittelalter und Neuzeit, hg. von der Bayerischen Staatsbibliothek. Katalog zur Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek München, Luzern 2016 (Bayerische Staatsbibliothek Ausstellungskataloge 90 / Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa 3).
Heal 2013 = Heal, Bridget: The Catholic Eye and the Protestant Ear: the Reformation as a Non-Visual Event?, in: Peter Opitz (Hg): The Myth of the Reformation, Göttingen 2013 (Refo500 Academic Studies 9), S. 321–355.
Heal 2017 = Heal, Bridget: A Magnificent Faith. Art and Identity in Lutheran Germany, Oxford 2017.
Hecht 2003 = Hecht, Christian: Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003.
Hegner 2000 = Hegner, Kristina: Die Mecklenburger Fürstengenealogie von 1526 als Renaissancekunstwerk, in: Mecklenburgische Jahrbücher 115 (2000), S. 75–112.
Heinemann 1903 = Heinemann, Otto von: Die Augusteischen Handschriften V, in: Otto von Heinemann: Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 6 Bde., Wolfenbüttel 1903 [Nachdruck unter dem Titel: Die Augusteischen Handschriften, Bd. 5: Codex Guelferbytanus 34.1 Augusteus 4° bis 117 Augusteus 4° Frankfurt a.M. 1966] (Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel. Alte Reihe 8).
Heitzmann 2003 = Heitzmann, Christian: „Ganze Bücher von Geschichten“. Bibeln aus Niedersachsen. Katalog zur Ausstellung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 2003 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 81).
Herz 2006 = Herz, Stefan: Valentin Babst, in: Sächsische Biografie, hg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., 10. April 2006, URL: http://www.isgv.de/saebi/ (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Hirsch 2013 = Hirsch, Martin: Weite Perspektiven. Die Beziehung von Medaille und Kleinplastik, in: Walter Cupperi / Martin Hirsch / Annette Kranz / Ulrich Pfisterer (Hgg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Münzsammlung München, im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien und im Münzkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2013, Berlin / München 2013, S. 47–57.
Hoffmann 1983 = Hoffmann, Werner (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg, München 1983.

Kaufmann 2002 = Kaufmann, Thomas: Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum, in: Historische Zeitschrift 33 (2002), S. 407–454.

Kern 2017a = Kern, Margit: Lutheran? How Images Profess their Faith, in: Deutsches Historisches Museum (Hg.): The Luther Effect. Protestantism – 500 Years in the World. Katalog zur Ausstellung im Deutschen Historischen Museum Berlin, München 2017, S. 30–38.

Kern 2017b = Kern, Margit: Was ist lutherisch? Konfessionelle Aushandlungsprozesse in religiösen Bildprogrammen der Frühen Neuzeit, in: Wartburg-Stiftung Eisenach (Hg.): Luther und die Deutschen, Petersberg 2017, S. 339–344.

Koepplin 1967 = Koepplin, Dieter: Das Sonnengestirn der Donaumeister. Zur Herkunft und Bedeutung eines Leitmotivs, in: Kulturabteilung des Amtes der oberösterreichischen Landesgerierung / Oberösterreichischer Musealverein (Hgg.): Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 78–114.

Koerner 2008 = Koerner, Joseph Leo: The Reformation of the Image, 2. Aufl. Chicago / London 2008.

Kunkel 2020 = Kunkel, Burkhard: Die Kunst der lutherischen Kirchen im 16. Jahrhundert. Medien, Mitteldinge, Monumente – eine Geschichte der materiellen Kultur, Berlin 2020.

Leppin 2016 = Leppin, Volker: Die fremde Reformation. Luthers mystische Wurzeln, München 2016.

Linke / Sauer 2007 = Linke, Oliver / Sauer, Christine: Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d.Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg, München 2007 (Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 25).

Löcher 1990 = Löcher, Kurt: Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechts – Albrecht Altdorfers Holzschnittfolge in ihrer Wirkung, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München 18 (1990), S. 117–151.

Luther / Füssel 2002 = Martin Luther: Biblia, das ist, die gantze Heilige Schrifft Deudsch. Die Luther-Bibel von 1534. Vollständiger Nachdruck. Kulturhistorische Einführung von Stephan Füssel, 2 Bde., Köln 2002.

Mensger 2012 = Mensger, Ariane: Déjà-vu. Von Kopien und anderen Originalen, in: Ariane Mensger (Hg.): Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube. Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld / Berlin 2012, S. 30–45.

Michalski 1993 = Michalski, Sergiusz: The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe, übers. von Chester Kisiel, London / New York 1993 [zuerst poln. Warschau 1989].

Mielke 1988 = Mielke, Hans: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Katalog zur Ausstellung im Kupferstichkabinett Berlin und in den Museen der Stadt Regensburg, Berlin 1988.

Mielke 1997 = Mielke, Ursula: Albrecht und Erhard Altdorfer, Rotterdam 1997 (The New Hollstein German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700).

Müller et al. 2010 = Müller, Matthias / Weschenfelder, Klaus / Böckem, Beate / Hansmann, Ruth (Hgg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich. Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Berlin 2010.

Noll 2004 = Noll, Thomas: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500, München / Berlin 2004 (Kunstwissenschaftliche Studien 115).

Packpfeiffer 1978 = Packpfeiffer, Katharina: Studien zu Erhard Altdorfer, Wien 1978 (Dissertationen der Universität Wien 137).

Pfisterer 2010 = Pfisterer, Ulrich: Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500, in: Matthias Müller / Klaus Weschenfelder / Beate Böckem / Ruth Hansmann (Hgg.): Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich. Katalog zur Ausstellung in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Berlin 2010, S. 9–21.

Reindl 2006 = Reindl, Isabel Christina: Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk, 2 Bde., Bamberg 2006, URL: https://fis.uni-bamberg.de/handle/uniba/252 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Richter 2015 = Richter, Jan Friedrich (Hg.): Lübeck 1500 – Kunstmetropole im Ostseeraum. Katalog zur Ausstellung im Museumsquartier Lübeck und in den Kirchen der Lübecker Innenstadt, Petersberg 2015.

Richter 2018 = Richter, Jan Friedrich: Altdorfer an der Ostsee? Süddeutsche Stilphänomene in der nördlichen Kunst des frühen 16. Jahrhunderts, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger (Hgg.): Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen, München / Berlin 2018, S. 379–391.

Roller / Sander 2014 = Roller, Stefan, / Sander, Jochen: Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500. Katalog zur Ausstellung im Städel Museum Frankfurt a.M. und im Kunsthistorischen Museum Wien, München 2014.

Röpcke 1995 = Röpcke, Andreas (Hg.): Die Mecklenburger Fürstendynastie und ihre legendären Vorfahren. Die Schweriner Bilderhandschrift von 1526, Bremen / Rostock 1995.

Schmitt 1933 = Schmitt, Otto: Abschied Christi von Maria, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. I, Sp. 102–105, URL: http://www.rdklabor.de/wiki/Abschied_Christi_von_Maria (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Schnell 1902 = Schnell, Heinrich: Heinrich V., der Friedfertige, Herzog von Mecklenburg. 1503–1552, Halle 1902.

Schnitzler 1996: Schnitzler, Norbert: Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1996.

Schulz 1976 = Schulz, Frieder: Die Gebete Luthers, Gütersloh 1976 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte 44).

Schulze 2004 = Schulze, Ingrid: Lucas Cranach d.J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation, Bucha bei Jena 2004.

Scribner 1989 = Scribner, Bob: Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late-Medieval and Reformation Germany, in: The Journal of Religious History 15 (1989), S. 448–469.

Scribner 1993 = Scribner, Bob: The Reformation, Popular Magic, and the „Disenchantment of the World", in: The Journal of Interdisciplinary History 23 (1993), S. 475–494.

Slenczka 2018 = Slenczka, Ruth: Reformation und Kunst. Die religiöse Dimension des künstlerischen Aufbruchs in der nordalpinen Renaissance: Dürer, Cranach und Holbein, in: Wolf-Friedrich Schäufele (Hg.): Reformation im Kontext. Eine Bilanz nach fünfhundert Jahren, Leipzig 2018, S. 69–84.

Smith 1994 = Smith, Jeffrey Chipps: German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty, Princeton, NJ 1994.

Smith 2000 = Smith, Jeffrey Chipps: A Creative Moment: Thoughts in the Genesis of the German Portrait Medal, in: Stephen K. Scher (Hg.): Perspectives on the Renaissance Medal, New York / London 2000 (Garland Studies in the Renaissance 11 / Garland Reference Library of the Humanities 1922), S. 177–199.

Smith 2004 = Smith, Jeffrey Chipps: Medals and the Rise of German Portrait Sculpture, in: Georg Satzinger (Hg.): Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland, Münster 2004 (Tholos Kunsthistorische Studien 1), S. 271–299.

Tacke 1992 = Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt 1520–1540, Mainz 1992 (Berliner Schriften zur Kunst 2).

Thierfelder 1969: Thierfelder, Hildegard: Heinrich V., der Friedfertige, in: Neue Deutsche Biographie, 27 Bde., hg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8: Hartmann bis Heske, Berlin 1969, S. 372.

Vlachos 2012 = Vlachos, Stavros: Deformation und Verfremdung. Eine Stiltendenz in der deutschen Kunst um 1500, Kiel 2012.

Vlachos 2018a = Vlachos, Stavros: Numinoses in der Buch- und Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, in: Stefanie Kreuzer / Uwe Durst (Hgg.): Das Wunderbare. Dimensionen eines Phänomens in Kunst und Kultur, Paderborn 2018 (Traum – Wissen – Erzählen 3), S. 47–64.

Vlachos 2018b = Vlachos, Stavros: Forcierte Lichtwirkungen in Darstellungen der Auferstehung Christi um 1500, in: Jiří Fajt / Susanne Jaeger (Hgg.): Das Expressive in der Kunst 1500–1550. Albrecht Altdorfer und seine Zeitgenossen, München / Berlin 2018, S. 123–139.

Vlachos 2019a = Vlachos, Stavros: Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit in der Druckgraphik Dürers. Auswirkungen in der Neuzeit, in: Klaus Niehr / Judith Tralles (Hgg.): Welfen sammeln Dürer. Katalog zur Ausstellung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wiesbaden 2019 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 100), S. 135–157.

Vlachos 2019b = Vlachos, Stavros: Continuities between the Pre-Reformation Artistic Tradition and Protestant Art in Germany, in: Christina Strunck (Hg.): Faith, Politics and the Arts. Early Modern Cultural Transfer between Catholics and Protestants, Wiesbaden 2019 (Wolfenbütteler Forschungen 158), S. 27–58.

Vlachos 2020 = Vlachos, Stavros: Zwischen Tradition und neuem Dogma. Darstellungsmodi protestantischer Kunst im 16. und 17. Jahrhundert, in: Jan van de Kamp / Christoph Auffarth (Hgg.): Die „andere“ Reformation im Alten Reich. Bremen und der Nordwesten Europas, Leipzig 2020 (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 53), S. 307–343.

Walde 2011 = Walde, Benno Jakobus: Albrecht Altdorfer in Regensburg. Testament und Nachlassinventar als Quellen zu Besitz und Hausrat des Künstlers, in: Andreas Tacke / Franz Irsigler (Hgg.): Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 2011, S. 262–286.

Weber am Bach 2006 = Weber am Bach, Sibylle: Hans Baldung Grien (1484/85–1545). Marienbilder in der Reformation, Regensburg 2006 (Studien zur christlichen Kunst 6).

Wagner / Unger 2010: Wagner, Christoph / Unger, Klemens (Hgg.): Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei und die Regensburger Kunst in Spätgotik und Renaissance. Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Regensburg, Regensburg 2010.

Wegmann 2016 = Wegmann, Susanne: Der sichtbare Glaube. Das Bild in den lutherischen Kirchen des 16. Jahrhunderts, Tübingen 2016 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 93).

Werner / Eusterschulte / Heydenreich 2015 = Werner, Elke Anna / Eusterschulte, Anne / Heydenreich, Gunnar (Hgg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder, München 2015.

Werner 2017 = Werner, Elke Anna: Martin Luther and Visual Culture, in: Oxford Research Encyclopedia of Religion, März 2017, DOI: https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199340378.013.296 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Sophie Rüth

Kosmologisches Theater

Die Editionen des *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum* nach Maerten de Vos als Rekonfigurationen der Welt

Abstract

The series of allegorical engravings titled *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum*, published in Antwerp between 1585 and 1595 by Philips Galle after Maerten de Vos, does not just depict the world as a printed theatre. Rather, the eight images configure the cosmos as a stage, drawing particularly on the political, religious, social and artistic debates of the time and merging them into a universal model of a cyclical history. As a result of their deliberate aesthetic impact on the recipients, the sequence of prints functioned as a metaphor of knowledge that was as timeless as it was topical; a quality which Johannes Galle aimed to enhance in a new edition of the series dating after 1630: As this chapter aims to show, this (re-)inventio of the *Circulus* is characterized by a meaningful revision of the title page, which redefines significantly the relationship between allegory and empiricism as complementary methods of perceiving and understanding the world in Early Modern Europe.

Keywords

Antwerp, Festive Culture, Ommegang, Theatre, Maerten de Vos, Philips Galle, Johannes Galle, Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum

Eine gewaltige Sphäre, die direkt am Bühnenrand auf der Mittelachse einer Theaterarchitektur positioniert ist, fungiert programmatisch als gegenständliche wie auch sinnbildliche Verdichtung des von ihr angekündigten *Circulus Vicissitudnis Rerum Humanarum*, des Kreislaufs des menschlichen Daseins (Abb. 1).[1] Dabei fasst die ununterbrochene Kontur des Artefakts parallele Kreislinien ein, die sich mit langen taillierten Gravuren sowie kurzen Strichen überlagern, womit in der Titelgraphik das gleichmäßige Volumen einer Kugel angedeutet wird, deren Wölbung sich über die ästhetische Grenze hinweg zu erstrecken scheint und die auffällige Instabilität jener Objektkonstellation für die Rezipient:innen erfahrbar macht. Denn während der von keiner

* Für die anregenden Diskussionen danke ich Mariam Hammami und Anna Pawlak. Bei Katharina Ost bedanke ich mich für die Hinweise bezüglich der Übersetzung des Titels der Graphikfolge.

1 Zur Graphikfolge vgl. Schuckman 1996, Kat.-Nr. 1266–1273; Kaulbach 1997a; Peters 2005, S. 241–243; Hilscher 2014.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-009

sichtbaren Halterung fixierte Gegenstand im Moment ausbalanciert auf dem Sockel ruht, könnten die ihn umgebenden weiblichen Figuren seine akkurate Tarierung aus dem Gleichgewicht bringen. Ein gleichsam illusionistisches Kippmoment entsteht dennoch nicht, da die Sphäre aufgrund des sorgfältig angelegten Liniennetzes gleichzeitig wie an der Bildoberfläche fixiert wirkt. Offensichtlich versucht das Titelblatt einen widersprüchlichen Wahrnehmungseindruck kalkuliert auszulösen, der durch die ebenfalls im Bildzentrum innerhalb der Kreisform platzierte Inschrift, welche die lateinische Bezeichnung der nachfolgenden Kupferstichserie sowie zwei Künstlersignaturen angibt, nochmals verstärkt wird. Die Sphäre changiert somit hinsichtlich ihrer plastischen Erscheinung ebenso auffällig wie in Bezug auf ihre semantische Aufladung als Träger der Titelangabe und Symbol des vom Kupferstichzyklus visualisierten Kosmos.

Diese Qualität jenes gezielt inszenierten Bühnenrequisits, als komplexe ästhetische Reflexionsfigur der Graphikserie zu dienen, sollte signifikanterweise in einer späteren, überarbeiteten Edition des Titelblatts zugleich beibehalten und verändert werden. Die Kupferstiche nach den Entwürfen von Maerten de Vos, die Philips Galle erstmals im Zeitraum zwischen 1585 und 1595 herausgab, publizierte Johannes Galle vermutlich nach 1630 erneut und modifizierte hierfür die Auftaktgraphik der Serie durch eine punktuelle Überarbeitung (Abb. 2):[2] Anstatt der ambig wirkenden Sphäre stellt die spätere Auflage durch die Darstellung von Kontinenten nun einen Erdglobus ins Zentrum des Bühnenaufbaus, wodurch – so die Grundüberlegung der folgenden Ausführungen – eine gezielte Bedeutungsverschiebung angestrebt wurde. Anhand der beiden Titelblätter, die in der Forschung nur selten untersucht wurden,[3] sollen daher die zwei Editionen des *Circulus* vergleichend hinsichtlich ihrer jeweiligen rezeptionsästhetischen Wirkungsweisen und erkenntnisstiftenden Dimensionen betrachtet werden. Zentrale Anhaltspunkte können hierfür die ausgehend von der ersten Ausgabe aufzuzeigenden Verweise auf ausgewählte Festpraktiken bieten, welche in dem Titelkupferstich – und ebenso in dessen Neuauflage – als elementare kulturhistorische Konstanten für das allegorische Geschichtsmodell fungieren. Den zeitgenössischen Rezipient:innen konnte die Graphikfolge gerade durch diese explizite Anknüpfung an historische und ästhetische Kontexte eine sinnstiftende Erklärung der komplexen interkonfessionellen, politischen sowie ökonomischen Entwicklungen in Antwerpen während des 80-jährigen Kriegs offerie-

2 Die Datierung der beiden Graphikserien bei Kaulbach 1997a, S. 159, Anm. 1 (Erstauflage von Philips Galle zwischen 1585 und 1595) u. Hilscher 2014, S. 92 (Edition von Johannes Galle um 1630). Weitere Überlegungen zu Datierungen werden in Abschnitt „3. Die Rekonfiguration des druckgraphischen Weltbildes“ verfolgt.

3 Mit der Erstauflage von Philips Galle befassen sich Kaulbach 1997a; Peters 2005, S. 241–243. Hilscher 2014 beschreibt und untersucht hingegen erstmals die Edition von Johannes Galle.

ren. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund verfolgt der Beitrag die These, dass mit der nach 1630 vorgenommenen Überarbeitung des Titelblatts gerade jene paradigmatische Strategie einer druckgraphischen Konfiguration der Welt *in den* und *durch die* Darstellungen eine gezielte konzeptuelle (*Re-*)*Inventio* im Sinne einer Neubestimmung des Verhältnisses von Allegorie und Empirie als komplementären Formen der visuellen Welterkenntnis erfährt.

1. Ästhetische Ordnungen des Kosmos

Die Erstauflage der von Philips Galle in Antwerpen herausgegebenen Graphiken inszeniert – ebenso wie die später entstandenen Abzüge von den originalen Kupferplatten – einen Kreislauf der Daseinszustände in acht Stichen (Abb. 3a–3h).[4] Im Anschluss an das Titelblatt werden in den nummerierten Kupferstichen Reichtum, Hochmut, Neid, Krieg, Armut, Demut und Friede dargestellt, wobei deren Verkörperungen jeweils bereits auf dem Blatt vor ihrem eigenen ‚Triumph' in kindlicher Gestalt zu sehen sind, um den Sukzessionsgedanken zu verdeutlichen. Einander in wechselnden Beziehungen zugeordnet, stellen die Personifikationen somit eine Periodisierung der schicksalhaften Verkettung der menschlichen Geschicke vor, deren Grundzüge spätestens seit 1561 in der Scheldestadt bekannt waren. Dort wurde am 1. Juni anlässlich des sog. *Besnijdenis*-Ommegang, der traditionellen Reliquienprozession zur Feier der Beschneidung Christi am Trinitätssonntag, ein Triumphzug mit neun allegorischen Wagen aufgeführt.[5] Diese waren wohl von der städtischen Rhetorikkammer *De Violieren* sowie der Lukasgilde eigens für das Ritual angefertigt worden und sind in ihrer Gestaltung weitgehend durch eine von dem Drucker, Verleger sowie Graphikhändler Hans de Laet veröffentlichte Festordnung (*Ordinancie*) überliefert.[6] Darin erfolgt am Beginn des Textes eine pointierte Zusammenfassung des allegorischen Programms, auf die eine knappe Beschreibung der einzelnen Triumphwagen folgt, in die wiederum die Niederschrift der den Darstellungen zugeordneten Sinnsprüche eingebunden ist. Insbesondere die einleitende Bemerkung formuliert den universellen Anspruch der ephemeren Darbietung des gesamten Kreislaufs der Welt (*gheheelen loop des Weerelts*) und betont die stark moralisch geprägte Unterteilung jener sieben thematisierten Zeitalter oder Perioden (*seven Euwe*[*n*] *oft Tijden*) in gute und

4 Die Kupferplatten des *Circulus* sind im Inventar der Witwe von Theodoor Galle nachweisbar. Siehe Denucé 1927, S. 142.

5 Zu den Antwerpener Ommegangen vgl. Burbure 1878; Williams / Jacquot 1960; Joukes 1990; Cartwright 1996; Peters 2005; Thøfner 2007.

6 Vgl. Ordinancie vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck, zitiert nach Peters 2005, S. 384–388. Weitere Festbeschreibungen solcher neuen Motivwagen sind überliefert zwischen 1559 und 1566. Siehe Peters 2005, S. 378–405.

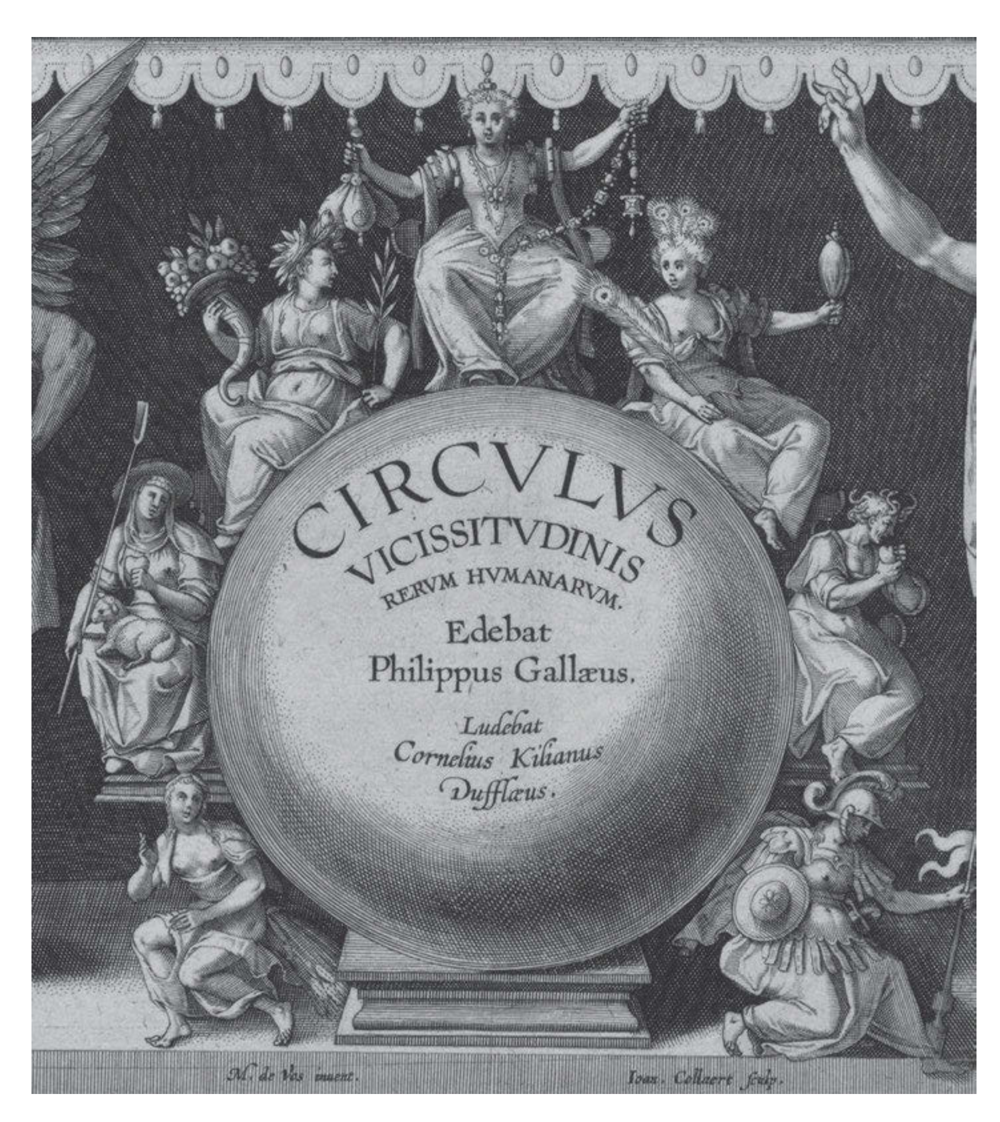


Abb. 1. Johannes Baptista Collaert nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Titelblatt (Detail), Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 179 × 230 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14907.

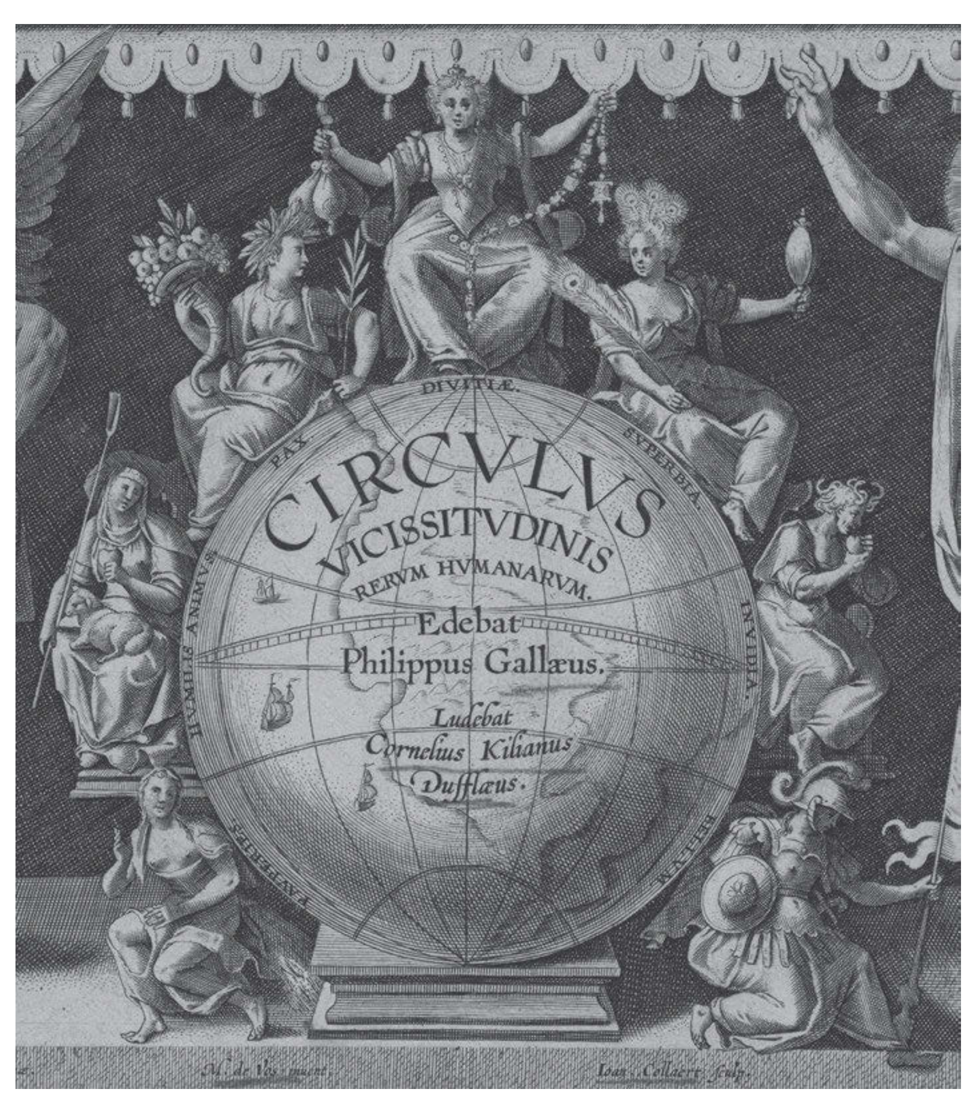


Abb. 2. Johannes Baptista Collaert nach Maerten de Vos, verlegt von Johannes Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Titelblatt (Detail), Antwerpen nach 1630, Kupferstich, 180 × 234 mm, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: Kupfer 7:1.

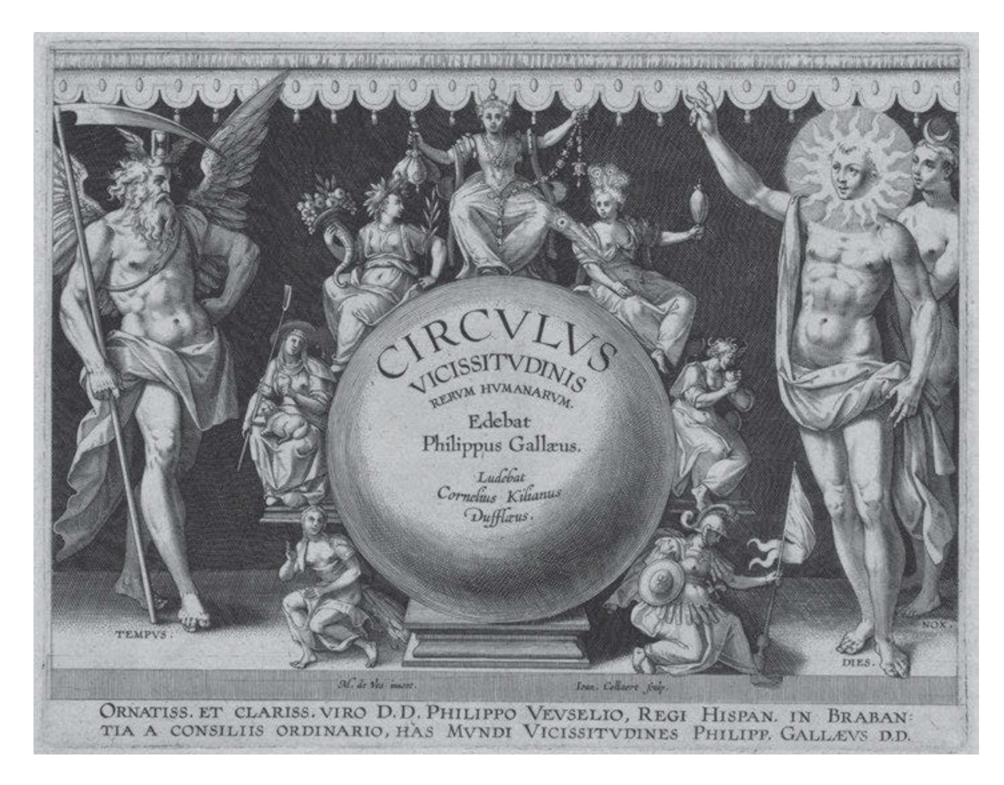


Abb. 3a. Johannes Baptista Collaert nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Titelblatt, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 181 × 231 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14907.

schlechte sowie den allgemein didaktischen Charakter der Aufführung selbst.[7] Diese habe, so lässt sich aus der Publikation von Hans de Laet schließen, nach dem im Sinne einer Exposition fungierenden Triumphwagen der Welt die Fuhrwerke von Reichtum, Hochmut, Neid, Krieg, Armut, Demut, Frieden sowie am Ende eine Darstellung des Jüngsten Gerichts gezeigt, welche die Verankerung des Kreislaufs des menschlichen Seins in der Heilsgeschichte hervorhob.[8]

Nur wenige Jahre nach der Prozession sollte eine Graphikserie diese performative Umsetzung des – in seiner Vielschichtigkeit hier nur angedeuteten – Themas erst-

7 *Niewe inventien ende figueren tot den Ommeganck van der Stadt van Antwerpen, waer inne is begrepen den gheheelen loop des Weerelts ghedeylt in seven Figueren ende gelijckenisse, bediedende de seven Euwe*[*n*] *oft Tijden des menschen leven, war inne alle staten, condicien ende handelinghe begrepen sijn goet ende quaet* [...], *gehdaen Anno. 1561, den eersten Junij.* Ordinancie vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck, zitiert nach Peters 2005, S. 384.

8 Siehe Peters 2005, S. 384–388.



Abb. 3b. Karel van Mallery nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Divitiae, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 176 × 231 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14908.

mals bildlich aufgreifen (Abb. 4): Basierend auf Entwürfen von Maarten van Heemskerck verlegte Hieronymus Cock 1564 in Antwerpen eine Folge von neun Kupferstichen, die als wegweisende Auseinandersetzung mit dem Festprogramm des Ommegang von 1561 verstanden werden kann.[9] Offensichtlich in enger Anlehnung an die von Hans de Laet überlieferte Ikonographie des Triumphzuges geben die Graphiken das Fuhrwerk der Welt, die Wagen der sieben Daseinszustände und das Jüngste Gericht wieder.[10] Die wechselnden Landschaftshintergründe sowie das auffällige Fehlen von Zuschauer:innen

9 Die Kupferstiche nach den Entwürfen von Maarten van Heemskerck und Maerten de Vos stellen zentrale Untersuchungsgegenstände meines Dissertationsprojekts zu *Ästhetischen Akten der Weltordnung* in der niederländischen Druckgraphik der Frühen Neuzeit dar.

10 Die Verbindung zwischen dem Ommegang und den Graphiken beschreiben erstmals Williams / Jacquot 1960. Zu den Kupferstichen nach Maarten van Heemskerck vgl. zudem Veldman 1977, S. 133–141; Brakensiek / Meißner / Kaulbach 1997; Veldman 1994, Kat.-Nr. 482–490; Peters 2005; Pinson 2007; Kroll / Wenderholm 2014.



Abb. 3c. nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Superbia, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 178 × 232 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14909.

verweisen hingegen dezidiert auf die Differenzen, welche die Bildinventionen von Heemskerck im Vergleich zu dem topographisch gebundenen, ephemeren Festakt des Ommegang aufweisen; der Kupferstichzyklus wird dadurch von den beteiligten Künstlern als beständig wiederholbare Reinszenierung eines ansonsten nur singulär zur Schau gestellten variablen Bestandteils der alljährlich stattfindenden Prozession im druckgraphischen Medium gekennzeichnet.[11]

Bezogen auf diese beiden Umsetzungen eines Kreislaufs der Daseinszustände stellt der *Circulus* sowohl eine bildliche Auseinandersetzung mit der 1564 publizierten Kupferstichfolge nach Maarten van Heemskerck als auch eine Wiederaufnahme der performativen Allegorie dar. Indem Maerten de Vos und Philips Galle das Thema der Wechselfälle des menschlichen Daseins mit dem *Circulus* erneut aufgriffen, wandelten sie somit

11 Ilja M. Veldman beschreibt die Kupferstiche als „fairly realistic portrayal of a procession“. Veldman 1977, S. 133. Diese Einschätzung teilen weitgehend Brakensiek / Meißner / Kaulbach 1997; Peters 2005; Savatier 2010; Kroll / Wenderholm 2014.



Abb. 3d. Karel van Mallery nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Invidia, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 181 × 231 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14910.

einerseits bereits etablierte druckgraphische Darstellungen ab, die selbst noch bis ins 17. Jahrhundert mehrere Neuauflagen erfahren sollten.[12] Andererseits interpretierten die Künstler das Festprogramm des *Besnijdenis*-Ommegang von 1561 grundlegend neu, nicht nur da sie kein Jüngstes Gericht in die Serie integrierten, sondern gerade indem sie die Anzahl der allegorischen Figuren auf je zwei Protagonistinnen reduzierten, wie eine Betrachtung ausgewählter Blätter der Erstauflage deutlich macht.

Auf dem zweiten Blatt des Graphikzyklus sitzt im Vordergrund die Verkörperung des Reichtums (*Divitiae*) inmitten einer Vielzahl kostbarer Kunstgegenstände und Geldsäcke bzw. -truhen auf einem geschnitzten Thron (Abb. 3b).[13] Die Arme in einer herrschaftlichen Geste weit ausgebreitet, präsentiert die weibliche Figur mit der rechten

12 Sowohl Theodoor Galle als auch Johannes Galle sollten die Graphiken – also neben jenen des *Circulus* – erneut publizieren, nachdem sie die Kupferplatten von der Witwe Hieronymus Cocks, Volcxken Diericx (gest. 1600), übernommen hatten. Vgl. Veldman 1994, Kat.-Nr. 482–490.

13 Zu dem lateinischen Begriff vgl. Georges 1913, Sp. 2254.



Abb. 3e. nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Bellum, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 178 × 232 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14911.

Hand mehrere Geldbeutel sowie mit der linken eine Kette aus Perlen, Edelsteinen und einem Medaillon. Ebenfalls gut erkennbar wird durch die Körperhaltung der Thronenden ihr mit Ornamenten und Schnürungen verzierter Mantel sowie ihr Kleid aus ähnlichem Stoff, in dessen Dekolleté wie auch auf dessen Mieder weitere filigran gefertigte Schmuckstücke aufliegen.[14] Offensichtlich stellt der verkörperte Reichtum seine materiellen Güter ostentativ aus, womit die Personifikation zugleich christliche Tugenden wie Mäßigung und Bescheidenheit missachtet und der lasterhaften Verschwendungslust zu verfallen scheint, deren Folgen *Superbia* in Gestalt einer kleineren weiblichen Figur zu Füßen der Thronenden symbolisiert.[15] Der Hochmut ahmt mit kindlich anmu-

14 Zur Ikonographie des Reichtums in den Graphiken nach Maarten van Heemskerck vgl. Veldman 1977, S. 137; Brakensiek / Meißner / Kaulbach 1997, S. 153f.; Kroll / Wenderholm 2014, S. 84.

15 Susanne Blöcker nimmt die Serie nach Heemskerck vermutlich auch aufgrund dieser Nähe der Ikonographie zu Verkörperungen der *avaritia* in ihre Monographie zu den Darstellungen der Todsünden auf. Vgl. Blöcker 1993, S. 340, Kat.-Nr. 106.



Abb. 3f. Theodoor Galle nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Pauperies, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 177 × 230 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14912.

tender Ernsthaftigkeit die Körperhaltung der Personifikation des Reichtums nach und versucht zugleich in einem blinden Spiegel, ihr Gesicht zu betrachten.[16] Dass hiermit die Annehmlichkeiten des Besitzes und eine auf Äußerlichkeiten fixierte Eitelkeit gerade mit dem höfischen Leben assoziiert werden, macht die Darstellung eines Gartens mit Blumenrabatten, Wegen, Loggien, Baumgruppen sowie einem Schloss mit Ecktürmen und Wassergraben im Hintergrund deutlich.[17] In dieser Umgebung flanieren im Bildzentrum mehrere aufwendig gekleidete Paare, während auf der rechten Seite weitere Figuren tafeln und sich links zwei Hofdamen in Begleitung eines Kavaliers an Wasserspielen erfreuen. Durch diese *exempla*, die den Reichtum sowie die anscheinend daraus resultierende Verschwendungslust augenscheinlich mit den Handlungsräumen adligen

16 Zur Ikonographie der *superbia* vgl. die Kataloge von Blöcker 1993; Vitali 2010; Grabowsky 2015.
17 Rückschlüsse auf die zeitgenössische Kritik an der Hofhaltung lassen sich u.a. aus frühneuzeitlichen Fürstenspiegeln ziehen. Dazu vgl. Mühleisen / Stammen 1997; Mühleisen 2017.



Abb. 3g. nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Humilis Animus, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 177 × 231 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14913.

Lebens gleichsetzen, gewinnt der Kupferstich einen durchaus brisanten gesellschaftskritischen Aspekt.[18] Denn letztlich ist es der ausgestellte und verschwendete Reichtum, der bereits innerhalb der Graphik den Hochmut nach sich zieht, weshalb einige Figuren im Hintergrund bereits durch Halskrausen der Verkörperung der *Superbia* zugeordnet sind, die dieses Kleidungsstück ebenso im folgenden Blatt angelegt hat.[19]

Gleichsam als wolle sie in der ihr gewidmeten Darstellung dieses vestimentäre Erkennungszeichen nochmals betonten, lenkt die Personifikation des Hochmuts in der dritten Graphik erneut die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen durch eine Berührung mit der linken Hand auf den ausladenden Kragen (Abb. 3c). Zudem liegen zu Füßen der *Superbia*, die auf einem im Vordergrund aufgestellten Thron mit einem Pfauenrad

18 Vgl. in der Bewertung Kaulbach 1997b, S. 158.
19 Siehe zur Halskrause Thiel 1989, S. 192–196; Wisniewski 2010, S. 111f.



Abb. 3h. Karel van Mallery nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Pax, Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 178 × 230 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14914.

als Rückenlehne sitzt und die Reflexion ihrer Gesichtszüge in einem nun nicht mehr blinden Handspiegel betrachtet, zwei kleinere Halskrausen am Boden.[20] Sie deuten auf den zwischen dem zweiten und dem dritten Kupferstich vollzogenen Wachstumsprozess des in der christlichen Theologie traditionell als höchstes moralisches Vergehen gewerteten Lasters hin.[21] Wiederum im Hintergrund der Darstellung manifestiert sich die Herrschaft der nun ‚erwachsenen' *Superbia*, wobei einige der dort gezeigten Bauten deutlich auf das mit dem Hochmut eng verbundene Streben nach weltlichem Nachruhm verweisen.[22] Der sich im Zentrum erhebende Turm von Babel steht hingegen für den

20 Zum Pfau siehe Kramer 1968.

21 Zur Entwicklung der Lasterkataloge v.a. in den Schriften von Augustinus und Gregor dem Großen vgl. Schulze 1914; Hauser 2017.

22 Das semantische Begriffsfeld um die Todsünde *superbia* schlüsseln auf: Fuchs / Weiner 2017.

blasphemischen Hochmut schlechthin und weist auf die drohende Verdammung für die Selbstüberschätzung des Menschen in seinem Streben nach Gottesähnlichkeit.[23]

Die dem Werk damit implizite Warnung vor der göttlichen Bestrafung des Hochmuts wird durch die zwischen den Monumenten umhergehenden Figurengruppen um die Androhung weltlicher Konsequenzen durch die Hinterlist von Neider:innen erweitert. So tragen drei der im Hintergrund handelnden Figuren noch dieselbe Halskrause wie die Verkörperung der Hoffart, während die anderen Gestalten aufgrund ihrer weniger kostbaren Kleidung der am Boden vor *Superbia* sitzenden *Invidia* zugeordnet sind. Deren Verkörperung wendet sich demonstrativ von dem architektonisch sowie in den Handlungen der Figuren artikulierten Hochmut ab, womit *Invidia*, die im Epigramm mit dem Adjektiv *tristis* (‚traurig', aber auch ‚düster') charakterisiert wird, ihre Missgunst gegenüber dem eitlen Streben anderer ausdrückt und damit in ihrer Selbstgefälligkeit dem höchsten Laster doch weiterhin verbunden bleibt.[24] Das charakterliche Wechselspiel zwischen den Verkörperungen erläutern die erwähnten Verse unter Verweis auf die Abstammung der Figur und legen dar, dass die mit Torheit (*stultitiæ*) vermengte *Superbia Invidia* geboren habe (*procreat*).[25] Die hier explizit sprachlich mit der menschlichen Fortpflanzung gleichgesetzte Beziehung zwischen ‚Müttern' und ‚Töchtern' macht evident, dass die einzelnen Darstellungen und damit die Kupferstichserie einer genealogischen Denkform verpflichtet sind (Abb. 3b–3h).[26] In diesem Sinne bleiben das ‚Vorher' wie auch das ‚Nachher' stets präsent, sodass der Kreislauf beständig durch sich überschneidende Perioden von Aufstieg, Höhepunkt und Niedergang der allegorischen Herrschaftsgewalten gekennzeichnet ist.[27] Absolute Macht und unvermeidlicher Machtverlust treffen in den einzelnen Kupferstichen in der bildrhetorischen Figur eines fortwährenden Triumphs aufeinander und prägen die von Überwindung gekennzeichnete Eigendynamik des Zyklus, welche in Analogiebildung zu seit der Antike fortgeschriebenen Konzeptionen von Regierungs- und Geschichtskreisläufen die Abfolge der Graphiken legitimiert.[28]

23 Zu den Reisen von Maerten de Vos als Ausgangspunkt seiner Rezeption antiker und zeitgenössischer italienischer Kunst vgl. Porras 2017. Aufschlussreich könnte auch ein gezielter Vergleich zu der Auseinandersetzung mit der antiken Architektur in der *superbia*-Graphik nach Maarten van Heemskerck sein. Dazu vgl. Rüth 2018.

24 *Stultitiæ vitio permista* Superbia, *tristem / Commoda ob alterius procreat* Invidiam. (‚Vermengt mit dem Makel der Einfalt, / gebiert Hochmut finsteren Neid angesichts des Glücks eines anderen'). Zitiert nach: Hilscher 2014, S. 88.

25 Siehe das Epigramm in Anm. 24. Zum Verhältnis von Bild und Epigramm vgl. einführend Raupp 1981; Wolkenhauer 2006; Estis / Frick 2014; Schmidt-Clausen 2016; Wolkenhauer 2017.

26 Der Begriff der genealogischen Denkform stammt von Heck / Jahn 2000.

27 Kilian Heck und Bernhard Jahn betonen, dass genealogische Vorstellungen im Mittelalter und der Frühen Neuzeit v.a. als kulturelle Ordnungsformen verstanden werden müssen, die zeitliche und räumliche Relationen herzustellen vermögen. Siehe Heck / Jahn 2000, S. 1–5.

28 Vgl. einführend zu zyklischen Geschichts- und Herrschaftsmodellen Engels 2015.



Abb. 4. Cornelis Cort nach Maarten van Heemskerck, verlegt von Hieronymus Cock: Der Kreislauf des menschlichen Daseins: Der Triumph der Welt, Antwerpen 1564, Kupferstich, 224 × 299 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1911-440.

Gleichzeitig wenden sich die Personifikationen aber auch, indem sie sich selbst in ihrer körperlichen Erscheinung präsentieren und demonstrativ auf das eigene Kostüm, ihre Attribute sowie auf ihr im Hintergrund gezeigtes Territorium verweisen, an ein jenseits der Bildgrenze verortetes Publikum, was nicht zuletzt ein Bilddetail auf der letzten Graphik der Serie nahelegt. Auf diesem Blatt thront *Pax* mit einem Friedenszweig in der rechten Hand und einem Füllhorn im linken Arm zwischen zahlreichen wissenschaftlichen Instrumenten und Utensilien künstlerischen Schaffens. Zu diesen zählen bezeichnenderweise u.a. Kupferstecherwerkzeuge direkt neben ihren Füßen und eine Malerpalette mit der Signatur von Maerten de Vos sowie ein Lineal mit dem Namen des Kupferstechers dieses Blattes, Karel van Mallery (Abb. 3h). Daneben hat die Verkörperung des Reichtums Platz genommen, die im Vergleich zu ihrem ersten Auftreten im *Circulus* bescheidener gekleidet ist und sich wie der Friede aufmerksam nach links, also der europäischen Leserichtung gemäß ‚zurück' in Richtung des zuvor dargestellten *Humilis animus* wendet (Abb. 3g). Das dadurch angedeutete, momentane Zusammenwirken von Demut, Friede und Reichtum bringt in der Ansiedlung im Hin-

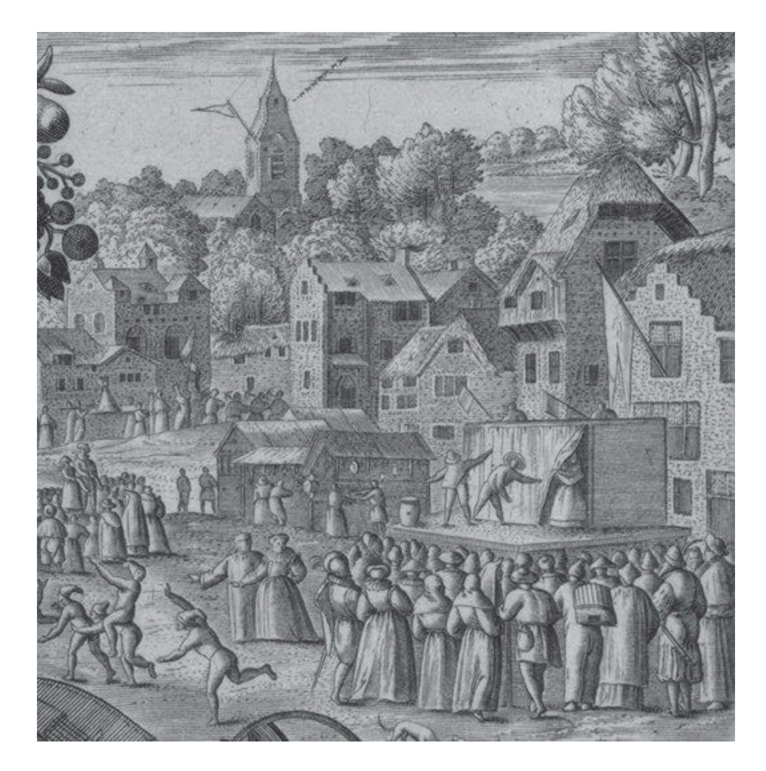


Abb. 5. Karel van Mallery nach Maerten de Vos, verlegt von Philips Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Pax (Detail), Antwerpen 1585–1595, Kupferstich, 178 × 230 mm, Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Inv.-Nr. PK.OP.14914.

tergrund des letzten Kupferstichs das Aufblühen von Architektur, Handel sowie der darstellenden Künste hervor (Abb. 3h).[29] Dort wird eine Kirmesprozession mit einem Heiligenstandbild durchgeführt, die den Anlass für die Aufführung eines Schauspiels darstellt, für das eine Theatertruppe auf dem Festplatz eine kastenförmige Bühne errichtet hat (Abb. 5).[30] Auf dieser führen die Darsteller:innen mit lebhaften Gesten ein

29 Vgl. in der Bewertung des Friedens als eines erstrebenswerten Daseinszustands Kaulbach 1997b, S. 159; Hilscher 2014, S. 97.

30 Solche Bühnenszenen finden sich wiederholt in Kirmesdarstellungen, so z.B.: Johannes van Doetechum o. Lucas van Doetechum nach Pieter Bruegel, verlegt von Hieronymus Cock: Kirmes von Sint Joris, 1557–1561, Kupferstich, 336 × 520 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-7368; Frans Hogenberg nach Pieter Bruegel, verlegt von Bartholomäus de Momper: Kirmes van Hoboken, 1559–1561, Kupferstich, 297 × 410 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-7369; Peeter Baltens: Bauernkirmes mit einen Aufführung des Stücks *Een cluyte van Plaeyerwater*, ca. 1570, Öl auf Holz, 112 × 157 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-2554. Vgl. hierzu auch Kernodle 1943; Hummelen 1989; Gibson 1981.

Stück auf, in dem eine weibliche Figur noch zum Teil hinter dem Vorhang verborgen ist, den einer der Schauspieler gerade unter den interessierten Blicken der Anwesenden zur Seite bewegt. Er vollzieht damit – im Bild – eine dramaturgisch sowie kunsttheoretisch aufgeladene Geste des Enthüllens, die unter Rückbezug auf das Titelblatt den epistemischen Anspruch und die rezeptionsästhetische Wirkungsweise des *Circulus* greifbar macht.[31] Denn der erste Kupferstich des Zyklus rezipiert – wie im folgenden Abschnitt genauer zu beleuchten sein wird – performative sowie gedruckte Konzeptionen frühneuzeitlicher *Wissensbühnen*,[32] vor allem aber auch konkrete Elemente der Schauspielpraxis Antwerpens im 16. Jahrhundert, und reflektiert damit nicht zuletzt die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem allegorischen Bildgeschehen und der historischen Realität der Rezipient:innen.

2. Die Performativität visueller Wissensdiskurse

Das Titelblatt des *Circulus* in der zwischen 1585 und 1595 entstandenen Version präsentiert einen bildparallel angelegten Theateraufbau, dessen Bühnenrand und Vorhang vom Plattenrand des Kupferstiches angeschnitten werden (Abb. 3a). Nach hinten ist dieser Einblick in eine druckgraphisch inszenierte Theaterszene von einer dunkel gravierten Fläche begrenzt, vor der – um die zu Beginn beschriebene Sphäre herum – drei Personifikationen auftreten. Am vorderen Rand dieser Bühne steht auf der rechten Seite die an Apollo erinnernde Figur des Tageslichts (*Dies*), hinter der die weibliche Verkörperung der Nacht (*Nox*) mit dem Stirnreif der Mondgöttin Diana Teile ihres Körpers im Schatten verbirgt.[33] Der geflügelte *Tempus* mit der Uroborosschlange Saturns, der eine ebenfalls geflügelte Sanduhr auf dem Kopf trägt, tritt dagegen von der linken Seite heran. Seine Sense, die er in der rechten Hand hält, und sein ins Profil gewendetes Gesicht deuten in Richtung der bildbeherrschenden Sphäre.[34] Dadurch hebt die Figur der Zeit das zentrale Requisit des Bühnenaufbaus ebenso hervor wie die Verkörperung des Tageslichts, die mit einem Sprechgestus die Aufmerksamkeit der Rezipient:innen einfordert und diese zugleich mittels Deixis in Richtung der Verkörperung der *Divitiae* lenkt, welche zentral auf dem Artefakt thront. Dies verweist auf einer kunstreflexiven

31 Zu den theologischen und kunsttheoretischen Aspekten vgl. insbesondere Krüger 2001; Blümle / Wismer / Bätschmann 2016. Zur praktischen Verwendung von Vorhängen im Theater vgl. Radke-Stegh 1978.

32 Mit solchen Vorstellungen von der Präsentation und Vermittlung des Weltwissens durch die Bühnenmetapher befassen sich grundlegend Bernheimer 1956; Christian 1987; Blair 1997; West 2002; Friedrich 2004; Gormans 2008; Schock / Bauer / Koller 2008; West 2008; Friedrich 2015.

33 Im Festprogramm und in den Kupferstichen nach Maarten van Heemskerck werden *dies* und *nox* von den Pferden des Zuggespanns verkörpert. Siehe Abb. 4.

34 Vgl. zur komplexen Ikonographie Saturns Klibansky / Panofsky / Saxl 1964.

Ebene auf den etwa in frühneuzeitlichen Darstellungen des Sehsinns wiederholt reflektierten phänomenologischen Zusammenhang von Licht, Sichtbarkeit und visuellem Erkenntnisgewinn.[35] Im Hinblick auf die mit jenem Themenkomplex eng verbundene Frage nach dem ‚Realitätsgehalt' des druckgraphisch evozierten Schauspiels sind dabei vor allem jene Darstellungselemente relevant, welche die ästhetische Grenze markieren, indem sie die hintereinander gelagerten innerbildlichen Rahmungen durchbrechen.[36] So befinden sich der Kopf des personifizierten Reichtums, die rechte Hand des Lichtgottes sowie einer der Flügel des *Tempus* vor dem Vorhang und es scheint sogar ein dezidiertes Ausgreifen des Bühnengeschehens in den Zuschauerraum angelegt, da etwa der Fuß der Verkörperung des Krieges und ebenso derjenige der Apollo-Figur leicht über den Rand des Theateraufbaus ragen. Der von *Dies*, *Nox* und *Tempus* verkörperte Wechsel der Tageszeiten, der für die Naturgesetze des Kosmos steht, sowie der von der Sphäre versinnbildlichte Kreislauf des Daseins dringen somit auf mehrfache Weise in den liminalen Raum zwischen dem gedruckten Bild und der von den Rezipient:innen als Realität erfahrenen Welt ein.

Nicht zuletzt deshalb ist die Darstellung als signifikantes Beispiel einer allegorischen Bühne aufzufassen, wie sie seit dem 16. Jahrhundert als geradezu omnipräsentes bildliches, räumliches und performatives Dispositiv des Weltwissens fungierte. Andere, meist enzyklopädisch angelegte Werke bedienten sich der Theatrum-Metaphorik, um – so ist sich die neuere Forschung einig – den Kosmos mithilfe einer dramaturgisch konfigurierten Gegenwelt zu beschreiben.[37] Indem sich die Bilder und Texte verwendenden Publikationen, zu denen z.B. das 1570 in Antwerpen veröffentlichte *Theatrum Orbis Terrarum* des Abraham Ortelius zählt, gleichsam in die Gesamtheit darstellerischer Inszenierungspraktiken einschrieben, war es den Autor:innen möglich, Wahrnehmungsvorgänge gezielt zu steuern. Dies geschah vielfach mit der Absicht, eine wirklichkeitsgenerierende Interdependenz zwischen den systematisierten Wissensbeständen sowie der Wirklichkeitswahrnehmung der Rezipierenden zu implizieren.[38] Letztlich besaßen jene *Theatra* dadurch das Potenzial, im Vorgang der Lektüre bzw. Betrachtung einen aktiven Austauschprozess zu initiieren, wodurch die visuell-performative Ordnung als Repräsentation den Kosmos durchdringen konnte.[39]

35 Hier einschlägige kunsthistorische Untersuchungen finden sich v.a. zu Werken von Hendrick Goltzius. Vgl. Sluijter 1991–1992; Krystof 1997, S. 119–121; Müller / Roettig / Stolzenburg 2002, S. 168.

36 Zum räumlichen Aspekt performativer Akte vgl. einführend Fischer-Lichte 2012, S. 58–60.

37 Vgl. insbesondere Bernheimer 1956; Christian 1987; Blair 1997; West 2002; Friedrich 2004; Gormans 2008; Schock 2008; West 2008; Friedrich 2015.

38 William N. West beschreibt dies so: „[...] the *theatrum mundi* remains a theatre of doubleness. Its remarkable doubleness of meaning seems to depend on the regular attribution to the theatre – metaphorical and actual – of a division between what it represents and the means used to represent." West 2008, S. 5.

39 Zum Begriff der Repräsentation siehe grundlegend Ginzburg 1999.

Das hier zu untersuchende Titelblatt knüpft mit seiner Konzeption der Welt als aufgeführtes Theater an derartige Vorstellungen an und bezieht zugleich, so möchte ich argumentieren, auf singuläre Weise die reale Schauspielpraxis der Zeit in die Gestaltung der Graphik mit ein. Den Ausgangspunkt für diese Überlegungen bildet der in dem Titelblatt gezeigte Bühnenaufbau, der sich zwar klar von jenem, welcher in der letzten Graphik der Serie errichtet ist, unterscheidet, aber zugleich signifikante Ähnlichkeiten zu Bühnenaufbauten des Antwerpener Landjuweel aufweist, zu dem sich die Rhetorikkammern von Brabant im Jahr 1561 auf den Straßen der Scheldestadt trafen.[40] Vermutlich die angesehenste Gattung des rhetorischen und darstellerischen Wettbewerbs stellten die moralischen Sinnspiele dar, die Willem Silvius in einem 1562 herausgegebenen Band überlieferte und die sich alle mit derselben Frage zu beschäftigen hatten: [...] *vvat den mensch aldermeest tot conste vervvect*.[41] Weiter fügte der Antwerpener Verleger den überarbeiteten Niederschriften der Wettbewerbsbeiträge Auflistungen der auf der Bühne handelnden Figuren und Personifikationen, Spielanweisungen sowie zumeist zwei Holzschnitte bei.[42] Letztere geben zu Beginn eines neuen Stücks jeweils das Wappen der zugehörigen Rhetorikkammer wieder und zeigen üblicherweise wenige Seiten später eine zum Schauspiel gehörige Bühnenszene. In Anlehnung an die in solchen performativen Darbietungen üblicherweise verwendeten *Togen*, d.h. an die während der Aufführung präsentierten lebendigen Bilder, war es vermutlich die Funktion dieser Graphiken, die im Text von den Figuren vorgetragenen Argumentationslinien einprägsam zusammenzufassen.[43]

Für den Titelkupferstich von Philips Galle erscheint allerdings mehr als nur der offensichtliche Anspruch dieser – man könnte sagen – bildlichen Synopsen, eine gleichermaßen anschauliche wie umfassende Erläuterung des beigeordneten Schauspiels zu präsentieren, von Bedeutung. Darüberhinausgehend zitiert das Titelblatt des *Circulus* explizit die Gestaltung der Theatervorhänge in den Holzschnitten sowie zwei Requisiten, welche die Graphiken zum Band von Silvius wiedergeben. Etwa zeigt die zum Sinnspiel der Diester Rhetorikkammer *De Lelie Bloeme* gehörige Darstellung im Bildzentrum einen Erdglobus, der hier ebenfalls ohne eine Halterung auf einem rechteckigen Sockel aufliegt (Abb. 6). Zudem fallen weitere Ähnlichkeiten bei der Anordnung der Figuren zu einem Szenenbild ins Auge: Im Holzschnitt ist die Sphäre von Saturn als Verkörperung der Zeit und vermutlich der Personifikation einer Stadt auf der linken Seite sowie rechts

40 Aus den Literaturwissenschaften befassen sich zahlreiche Publikationen mit dem Landjuweel. Vgl. u.a. Hummelen 1958; Ramakers 1996; Waite 2000; Bruaene 2006; Vandommele 2008; Meier / Ramakers / Beyer 2008; Ramakers 2011.

41 Siehe das Titelblatt des digitalisierten Exemplars der Smithsonian Libraries in Washington: Spelen van sinne.

42 Vgl. Spelen van sinne.

43 Zu dem Begriff vgl. u.a. Weissert 2011, S. 37f.

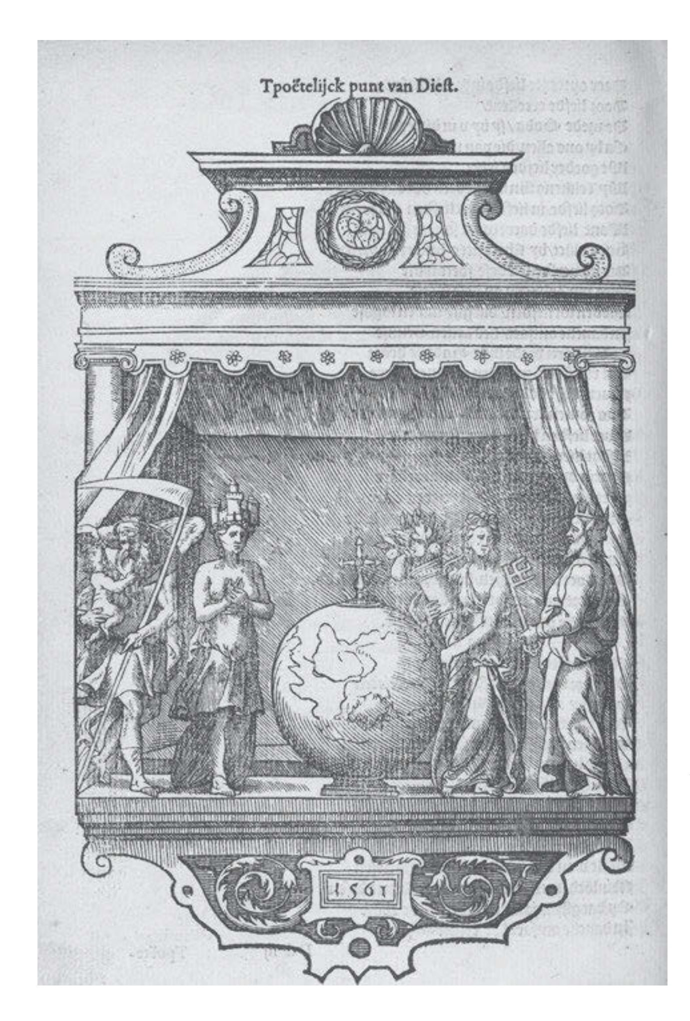


Abb. 6. Holzschnitt zum Stück der *Lelie Bloem van Diest,* in: Spelen van sinne, Antwerpen 1562, fol. Dd iii verso, Library of the Getty Research Institute, Los Angeles, Signatur: Bib. Belgica (1964-1970 éd.), S 224a/b.

von der Trägerin eines Wohlstand symbolisierenden Füllhorns und einer auf den antiken König *Janus* verweisenden Figur umgeben. Wie die Antwort der Diester Rhetorikkammer hebt somit auch der Holzschnitt die Notwendigkeit von Tugend, Geduld und Bewunderung für die göttliche Schöpfung als Voraussetzung für das künstlerische Schaffen des Menschen hervor.[44] Eine andere Erwiderung auf die Wettbewerbsfrage stellte die Antwerpener Kammer *De Goubloeme* vor und befasste sich mit den Wechselfällen der *Fortuna* als Beweggrund, Bedingung und Folge einer Beschäftigung mit den *Artes*.[45] Der zugeordnete Holzschnitt zeigt daher die den Fuß auf eine Kugel stellende Schicksals-

44 Siehe Spelen van sinne, fol. Dd ij verso–Jj iij recto.
45 Siehe Spelen van sinne, fol. N iij verso–K iij recto.

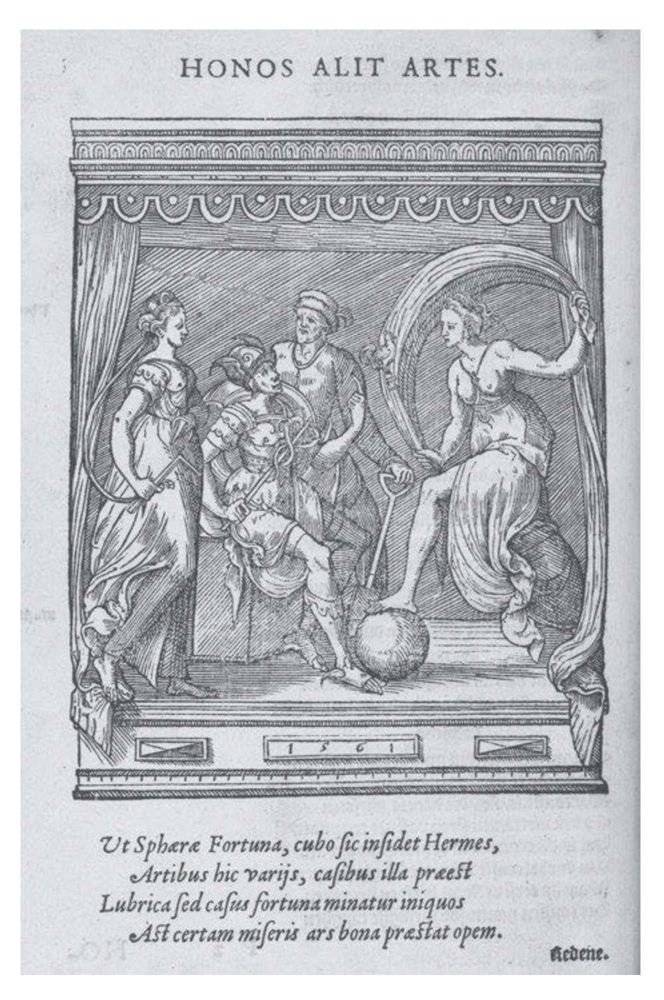


Abb. 7. Holzschnitt zum Stück der *Goudebloem van Antwerpen,* aus: Spelen van sinne, Antwerpen 1562, fol. P ii verso, Library of the Getty Research Institute, Los Angeles, Signatur: Bib. Belgica (1964-1970 éd.), S 224a/b

göttin vor dem thronenden Merkur, der als Gott des Handels sowie der Beredsamkeit das Selbstverständnis der flandrischen Rhetorikkammern als sozialer Treffpunkt und diskursiver Aushandlungsraum für ökonomische wie intellektuelle Belange anschaulich macht (Abb. 7).

Aus beiden Holzschnitten der Publikation zu den Sinnspielen des Landjuweel isoliert und amalgamiert die zu untersuchende Titelgraphik in der ersten Auflage zentrale Bildelemente, indem sie die Platzierung sowie die Ausmaße der Sphäre im Holzschnitt zum Stück der Diester *Rederijkers* und die opake Erscheinung der Kugel der *Fortuna* aus dem Schauspiel der Antwerpener Kammer aufgreift (Abb. 3a). Die darin offensichtlich werdende Überlagerung unterschiedlicher Bedeutungen in diesem einen Bühnenrequisit gewinnt dabei mit Blick auf die Bildtradition dieser Symbole sowohl weiter

an Kontur als auch zusätzliche Dimensionen. Die sich am Rand der Kugel befindenden sieben Personifikationen der Daseinszustände rufen im Titelblatt des *Circulus* durch ihre Positionierung, und da sie – wie aufgezeigt – eine Beweglichkeit des Objekts andeuten, auch das Schicksalsrad als traditionelles Attribut der *Fortuna* auf. Dieses versinnbildlichte in der Frühen Neuzeit die Wandelbarkeit des irdischen Glücks – oftmals bezogen auf das Leben eines einzelnen Menschen.[46] In der ersten Graphik des *Circulus* thront in Anlehnung an solche Darstellungen der Reichtum am Scheitel, während Armut, Demut und Frieden zu ihrer Rechten, Hochmut, Neid und Krieg zu ihrer Linken aufgereiht sind. Nicht nur durch die übliche Bewegungsrichtung des Rads nach rechts, sondern auch durch die ebenfalls auffällige Allusion auf die Bildtradition des Weltgerichts wird damit eine Beurteilung der Verkörperungen nach ihrer Tugend- und Vorteilhaftigkeit schon zu Beginn der Graphikfolge vorweggenommen.[47]

Zugleich handelt es sich bei derartigen als gläserne Sphären gestalteten Kugeln, die ein aus dem Lot gekipptes Kreuz bekrönt, um ein geläufiges Sinnbild der sündhaften Welt, das hier ebenfalls als Bezugspunkt für die Gestaltung der Sphäre zu benennen ist.[48] Daran angelehnt wurde vermutlich im Ommegang von 1561 auf dem Triumphwagen der Welt eine sich drehende Kugel angebracht, auf der die Personifikationen der Daseinszustände aufgemalt waren (vgl. auch Abb. 4).[49] Die von Philips Galle verlegte Graphik variiert diese insbesondere durch die Rezeption der Werke von Hieronymus Bosch etablierte Semantik nun allerdings erneut und zeigt *auf* respektive *in* der Kugel dezidiert nicht mehr die Welt, versinnbildlicht etwa durch eine Landschaftsdarstellung, ein kartographisches Bild oder eben die Verkörperungen der *Vicissitudines.* Stattdessen präsentiert die Sphäre den Titel sowie die Signaturen des Herausgebers Philips Galle und des Autors der Bildepigramme Cornelis Kilian, während sich die Namen von Maerten de Vos als Inventor der Graphiken und von Johannes Baptista Collaert als Kupferstecher des Titelblatts auf dem schraffierten Bühnenrand finden (Abb. 1).[50]

Durch diese Kennzeichnung bestimmter Darstellungsdetails mit den Namen der Autoren wird die Artifizialität der im *Circulus* repräsentierten Welt dezidiert betont und gleichzeitig hervorgehoben, dass die genannten Künstler den Rezipient:innen mit den Kupferstichen ein kollaborativ angefertigtes Weltbild präsentieren, dessen Verhältnis

46 Vgl. Holl 1968a; Poeschke 1968; Reichert 1985.

47 Zur Darstellungstradition vgl. Brenk 1968.

48 Vgl. Schramm 1958; Gerlach 1968.

49 *Daer nae volgt een groote draeyende Weerelt, daer op geschildert dese seven Figuere*[*n*], *de welke hier naer volgen*[*n*] *sullen, te wete*[*n*], *Rijcdom, Hoouerdicheyt, Afionsticheyt, Oorloge, Armoede, Ootmoedicheyt en Peys* [...]. Ordinancie vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck, zitiert nach Peters 2005, S. 384.

50 Zum Autor der Bildepigramme vgl. ADB Online, s.v. „Kilian, Cornelius“ (letzter Zugriff: 03. April 2022). Vgl. auch AKL Online, s.v. „Galle, Philips“ (letzter Zugriff: 03. April 2022). Zu den Biografien der weiteren beteiligten Künstler vgl. AKL Online, s.v. „Collaert, Johannes (1566)“ (letzter Zugriff: 03. April 2022); ADB Online, s.v. „Marten de Vos“ (letzter Zugriff: 03. April 2022).

zur Realität über eine metaphorische Bezugnahme hinausgehend gerade an die soziokulturelle Verankerung der Theaterpraxis in Antwerpen anknüpft. Die präsentierte Abfolge der Daseinszustände findet demnach als allegorisches Bühnengeschehen statt, dem das Publikum wie beim Landjuweel – neben zahlreichen anderen Aufführungen – beiwohnt. Dadurch sind die Adressat:innen jener Stücke und auch der Graphiken mehr als nur passive Zuschauer:innen, sondern zugleich affektiv involvierte Zeug:innen sowie letztlich Akteur:innen des performativ dargebotenen kosmologischen Wandels.[51] Sinnbildlich wie real durchleben die Betrachter:innen damit in der Rezeption des *Circulus* die zyklische Abfolge der Daseinszustände innerhalb der ihnen gegebenen Zeit und sind doch den *Vicissitudines*, gleichwohl diese als Ausdruck und Erfüllung der göttlichen Ordnung des Kosmos zu verstehen sind, nicht vollständig ausgeliefert. Vielmehr können sie den Wechselfällen des menschlichen Daseins standhaft ihre Tugend entgegensetzen, worauf im Titelblatt die instabile Positionierung der Sphäre auf dem rechteckigen Sockel symbolisch durch die Anlehnung an das traditionelle Begriffspaar der *sedes rotunda* und der *sedes quadrata* hinweist.[52] Das Agieren der Betrachter:innen, welche die Graphiken während des Wahrnehmungsprozesses einzeln bzw. vergleichend ansehen und beiseitelegen, wird nicht zuletzt dadurch zu einer moralischen Stellungnahme erhoben. Zugleich bringen die Rezipient:innen den Kreislauf aber auch faktisch durch die Betrachtungshandlungen erst hervor und konfigurieren die Welt daher wirksam im Vollzug des (rezeptions-)ästhetischen Akts.[53] Wie beim Wettstreit der Rhetorikkammern, die sich gegenseitig und dem Publikum über mehrere Tage hinweg unterschiedliche Antworten auf dieselbe Frage vorstellten, fordert das Titelblatt einen aktiven Wahrnehmungs- und Bewertungsprozess ein. Eine Übertragbarkeit des visuellen Geschichtsbilds auf die zeitgenössischen Lebensumstände kann demnach erst durch eine aktive Identifikation der Betrachter:innen mit dem allegorischen Geschehen erfolgen. Anders gesagt: Die Graphiken initiieren und steuern einen sinnstiftenden Ordnungsvorgang der Welt durch die Bilder, der im kreativen künstlerisch-verlegerischen Umgang mit diesen Kupferstichen – der Ergänzung des Titelkupferstichs für die Neuauflage nach 1630 – seinen wohl konsequentesten Ausdruck findet.

51 Vgl. Fischer-Lichte 2012, S. 65–67.

52 Vgl. Kern 2002, S. 311–313; Schuster 1988.

53 Überlegungen in Bezug auf den Rezeptionsprozess frühneuzeitlicher Druckgraphiken finden sich in: Pawlak 2018.

3. Die Rekonfiguration des druckgraphischen Weltbildes

Die zunehmende Konzentration von Philips Galle auf den Ausbau seiner verlegerischen Tätigkeit begann 1570, als der gelernte Kupferstecher endgültig von Haarlem nach Antwerpen übersiedelte.[54] Nach dem Tod von Hieronymus Cock, dessen Verlagshaus *Aux Quatre Vents* von seiner Witwe Volcxken Diericx weitergeführt wurde, bot sich dort für Galle die Möglichkeit, größere Absatzmärkte zu erschließen.[55] Das Geschäft – das vermutlich in Anlehnung an die traditionelle Benennung der Rhetorikkammern nach Pflanzen den Namen *De Witte Lelie* trug – sollte dann ab 1600 Theodoor Galle übernehmen, der es wiederum um 1630 an seinen Sohn Johannes vererbte.[56] Vor dem Hintergrund dieser grob skizzierten Verlagsgeschichte und durch einen Abgleich mit den Biografien der beteiligten Künstler können die beiden undatierten Editionen des *Circulus* zeitlich weitgehend eingeordnet werden. Für die erste, von Philips Galle verlegte Auflage fertigte Maerten de Vos die Entwürfe, von denen Johannes Baptista Collaert sowie Theodoor Galle je einen und Karel van Mallery drei mit ihrer Signatur in Kupfer stachen.[57] Ausgehend von einer Rekonstruktion der Werkstattorganisation, die Manfred Sellink und Marjolein Leesberg vorgenommen haben, lässt sich dadurch die mögliche Entstehungszeit der Erstauflage enger eingrenzen.[58] Als frühester Zeitpunkt kann ausgehend von der Zusammenarbeit der verantwortlichen Kupferstecher ca. 1585 bestimmt werden, da Johannes Baptista Collaert nach 1580 begonnen hatte, für Philips Galle zu gravieren und die Arbeiten des in der Werkstatt lernenden Karel van Mallery ab 1585, jene von Theodoor Galle spätestens ab 1586 sicher zu datieren sind.[59] Ebenfalls aus der Beteiligung von Karel van Mallery, der 1595 die Werkstatt verließ, lässt sich der Zeitpunkt ableiten, vor dem die Publikation erfolgt sein muss, wobei ergänzende Indizien die hier vermutete Entstehungszeit der Erstauflage des *Circulus* auf die Zeitspanne zwischen 1585 und 1595 darüber hinaus wahrscheinlich machen. Etwa deutet die Widmung der Graphiken – die noch an anderer Stelle auf der inhaltlichen Ebene zu thematisieren ist – auf eine Publikation nach 1585 hin.[60] Ebenso spricht für diese Datierung, dass ab

54 Vgl. Sellink / Leesberg 2001, S. xxxviii.

55 Zu Produktions- und Absatzbedingungen von Druckgraphiken in der Frühen Neuzeit: Landau / Parshall 1994 1996; Stock 1998; Grieken / Luijten / Stock 2013.

56 Siehe Sellink / Leesberg 2001, S. LXII.

57 Johannes Baptista Collaert signierte das Titelblatt (Abb. 3a), Theodoor Galle den sechsten Kupferstich (*Pauperies* = Abb. 3f) und Karel van Mallery die Graphiken Nr. 2, 4 und 8 (*Divitiae*, *Invidia*, *Pax* = Abb. 3b, 3d und 3h).

58 Vgl. Sellink / Leesberg 2001, S. XXXIII–LXXXI.

59 Zu Ausbildungs- und Beschäftigungszeiten der genannten Künstler siehe Sellink / Leesberg 2001, S. XLVIII, LVIII u. LXII. Zu Karel van Mallery und Theodoor Galle vgl. ADB Online, s.v. „Mallery, Karel van“ (letzter Zugriff: 03. April 2022); AKL Online, s.v. „Theodoor Galle“ (letzter Zugriff: 03. April 2022). Zu Johannes Baptista Collaert s. Anm. 50.

60 Vgl. Anm. 71 und 72.

1590 zunehmend weniger Vorzeichnungen für Druckgraphiken von Maerten de Vos nachgewiesen werden können,[61] sowie dass Jacob de Gheyn 1596/1597 in Leiden eine Graphikserie zum Thema des *Kreislaufs des Daseins* publizierte, welche den Titel und die Bildinventionen des *Circulus* offensichtlich zitiert (Abb. 8).[62]

Für die Datierung der später verlegten Edition der Graphikfolge durch Johannes Galle, die in den Hollstein-Bänden nicht erwähnt ist und erstmals von Sanja Hilscher in einem Ausstellungskatalog der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek beschrieben wurde, stehen hingegen weniger zeitliche Eckpunkte zur Verfügung (Abb. 9).[63] Für diese Auflage veränderte der Kupferstecher und Verleger in dritter Generation weder Umfang bzw. Sortierung des druckgraphischen Kreislaufs noch die Darstellungen der einzelnen Daseinszustände oder die Bildepigramme. Er ergänzte auf allen Blättern lediglich seinen Namen mit der Bezeichnung als Herausgeber und die Angabe Antwerpens als Publikationsort.[64] Aus der Verlegersignatur, die im hier abgebildeten Hamburger Exemplar des Titelblatts wie auch die weiteren Namen nachträglich mit rotem Stift unterstrichen wurde, kann abgeleitet werden, dass die erneute Edition nach der Geschäftsübergabe an Johannes Galle erfolgt sein muss, welche die Forschung entweder kurz vor oder nach den Tod von Theodoor Galle im Jahr 1633 datiert.[65] Ungeachtet dessen ist bislang nicht zweifelsfrei zu klären, ob die hier zu untersuchende Publikation nach der Nutzung der Kupferplatten für den ebenfalls von Johannes Galle verlegten *Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum* im Jahr 1638 erfolgte – was daher nur angenommen werden kann (Abb. 10);[66] dies deshalb, da in diesem Band das Titelblatt augenscheinlich (noch) unverändert ist, wohingegen die andere nach 1630 entstandene Auflage jene im Folgenden näher zu analysierende Überarbeitung aufweist, die einen gezielten Eingriff in die visuelle Argumentation der Folge darstellt.

Anders als in der zuvor besprochenen ersten Edition des Titelblatts ist hier die bildbestimmende Sphäre durch die Wiedergabe von Kontinenten, Breitengraden und Schiffen eindeutig als Erdglobus zu identifizieren (Abb. 2).[67] Das kartographische Bild gibt einen sich zwischen den Polen in Nord-Süd-Richtung erstreckenden Erdteil wieder, dessen Landverteilung äußerst vage an jene der beiden Amerikas erinnert (vgl. etwa

61 Siehe Sellink / Leesberg 2001, S. LVIII.

62 Zu diesen Graphiken vgl. Regteren Altena 1983, S. 51f.; Kaulbach 1997b.

63 Christian Schuckmann zählt zwei bekannte Auflagen, von denen eine die Erstauflage von Philips Galle ist und die andere im Rahmen des *Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum* erfolgte. Eine Auflage von Thedoor Galle nimmt der Autor an, konnte aber keine Graphiken nachweisen. Siehe Schuckman 1996, Kat.-Nr. 1266–1273. Zur ‚dritten Auflage' siehe deshalb erstmals Hilscher 2014.

64 Vgl. Hilscher 2014, S. 92

65 Sanja Hilscher nimmt dies ebenfalls an. Siehe Hilscher 2014, S. 92.

66 Siehe das digitalisierte Exemplar der Smithsonian Libraries in Washington: Galle: Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum.

67 Vgl. Hilscher 2014, S. 90–92.

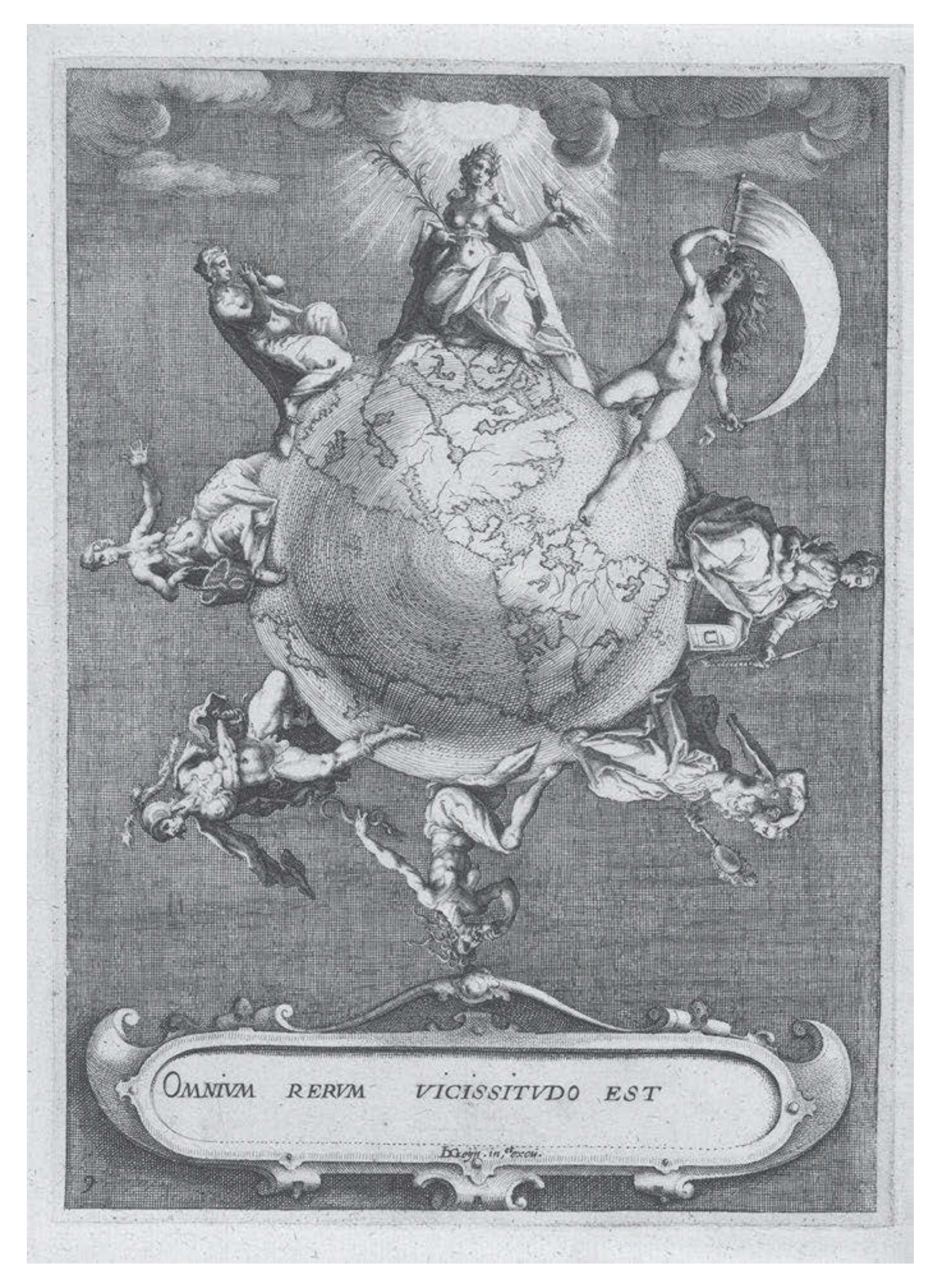


Abb. 8. Zacharias Dolendo nach Jacob de Gheyn (II), verlegt von Jacob de Gheyn (II): Omnium rerum Vicissitudo est: Abschlussblatt, Leiden 1596/97, Kupferstich, 230 × 167 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1891-A-16228.

Abb. 12). Das in der schattierten Fläche spitz zulaufende Kap am unteren Rand der geographischen Projektion ist dabei durch eine schmale Meerenge von einem sich weiter südöstlich erstreckenden Gebiet getrennt. Im Nordosten löst sich die Konturlinie des Hauptkontinents in leichte Schraffuren vor dem hellen Blattgrund auf, die andeuten, dass dort ein starker Lichteinfall die optische Wahrnehmbarkeit des Kartenbildes stört. Damit erscheint der Globus physisch von der Beleuchtungssituation des Theateraufbaus beeinflusst und wird erneut als handhabbares Objekt gekennzeichnet, das nun aber in Bezug zu den Verwendungszwecken kartographischer Bilder zu setzen ist, wie sie in der kunsthistorischen Forschung seit den 1970er Jahren zunehmend fokussiert wurden.[68] Die Städte Antwerpen und später vor allem Amsterdam waren seit dem 16. Jahrhundert nicht nur Zentren der Produktion von kartographischem Material, das etwa in Form von Erd- und Himmelsgloben, Weltkarten, Atlanten, Einzelkarten oder Navigationsbüchern das verfügbare geographische Wissen bündelte.[69] Vielmehr lässt sich gerade in den Niederlanden während des 80-jährigen Krieges eine bezeichnende Verknüpfung von Karten mit territorialen Ansprüchen und davon bedingten Identitätskonstruktionen beobachten, die hier Aufschluss über die von Johannes Galle angestrebte Neuverortung des *Circulus* sowohl in den gesellschaftlichen als auch in den naturkundlichen Diskursen seiner Zeit geben kann.[70]

Zu diesem Zweck gilt es in einem ersten Schritt, die durch die Widmung der Erstauflage an Philippus Veuselius vorgenommene und in den späteren Editionen formal nicht überarbeitete Bezugnahme auf politische Diskurse zu konturieren (Abb. 3a, 9 und 10).[71] Der Berater König Philipps II. von Spanien, dem als *Ornatiss*[*imo*] *et Clariss*[*imo*] *viro* die Graphikfolge dediziert ist, wurde wahrscheinlich 1584 in die Niederlande geschickt, um den damaligen Statthalter Alessandro Farnese bei der Regierung der habsburgischen Gebiete zu unterstützen.[72] Hierzu zählte ab dem 17. August des Jahres 1585 wieder Ant-

68 Vgl. insbesondere Welu 1975; Alpers 1983; Hedinger 1986; Büttner 2000; Michalsky 2011; Volmert 2013; Koller 2014.

69 Zu den unterschiedlichen kartographischen Publikationen in den Niederlanden des 16. u. 17. Jahrhunderts ausgehend von den Werken der Offizin Blaeu siehe Koller 2014, S. 47–82.

70 Unterschiedliche historische Ausprägungen zeichnen zuletzt im Rahmen ihrer Untersuchungen nach: Michalsky 2011, S. 303–331; Volmert 2013, S. 104–129.

71 Auf die Widmung verweisen Schuckman 1996, Kat.-Nr. 1266; Hilscher 2014, S. 92.

72 Das von Christian Gottlieb Jöcher herausgegebene *Gelehrten-Lexicon* von 1751 kennt einen „Veusel, (Philipp.), von Brüssel, war Kantzler von Brabant, lebte um 1560, und schrieb epistolam ad novae religionis sectatores, die 1567 in 8 heraus gekommen sind“ (Jöcher: Allgemeines Gelehrten Lexicon, Bd. 4, Sp. 1560). Eine weitere Erwähnung findet sich in der Stiftungsinschrift des Kapuzinerklosters von Antwerpen, das unter der Aufsicht von Philippus Veuselius wiederaufgebaut wurde (siehe die Transkription der Inschrift in: Hergott / Herr: Monumenta Aug. Domus Astriacae, fol. Ee 2), sowie in der *Descrittione* [...] *di tutti paesi bassi* von Lodovici Guicciardini, der Philippus Veuselius unter den *Consiglieri ordinari* aufzählt (Guicciardini: Descrittione di tutti i paesi bassi, S. 59). Vgl. auch Hilscher 2014, S. 97, Anm. 4.



Abb. 9. Johannes Baptista Collaert nach Maerten de Vos, verlegt von Johannes Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Titelblatt, Antwerpen nach 1630, Kupferstich, 180 × 234 mm, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Signatur: Kupfer 7:1.

werpen, das sich nach langer Belagerung und Blockade des Hafens dem Feldherrn der Habsburgertruppen ergeben hatte.[73] Diese von spanischer Seite als Versöhnung gefeierte Rückgewinnung der Scheldestadt regelten 28 Rechtsartikel, die u.a. festlegten, dass der calvinistische Magistrat zurücktreten solle und alle Anhänger reformierter Glaubensrichtungen entweder konvertieren oder die Metropole innerhalb von vier Jahren verlassen mussten. Zudem waren alle früheren Gebäude, Liegenschaften und anderen Besitztümer des Königs sowie der katholischen Ordensgemeinschaften zu restituieren.[74] Die Konsolidierung der politisch-konfessionellen Situation sollte also durch eine ideelle und materielle Rückbesinnung auf die Zeit vor dem 80-jährigen Krieg erzielt werden.

73 Zur Belagerung und den internen Auseinandersetzungen in Antwerpen, ob einer Kapitulation zuzustimmen sei: Prims 1982, S. 124–135; Lem 2016, S. 139–141.

74 Vgl. Prims 1982, S. 133f.

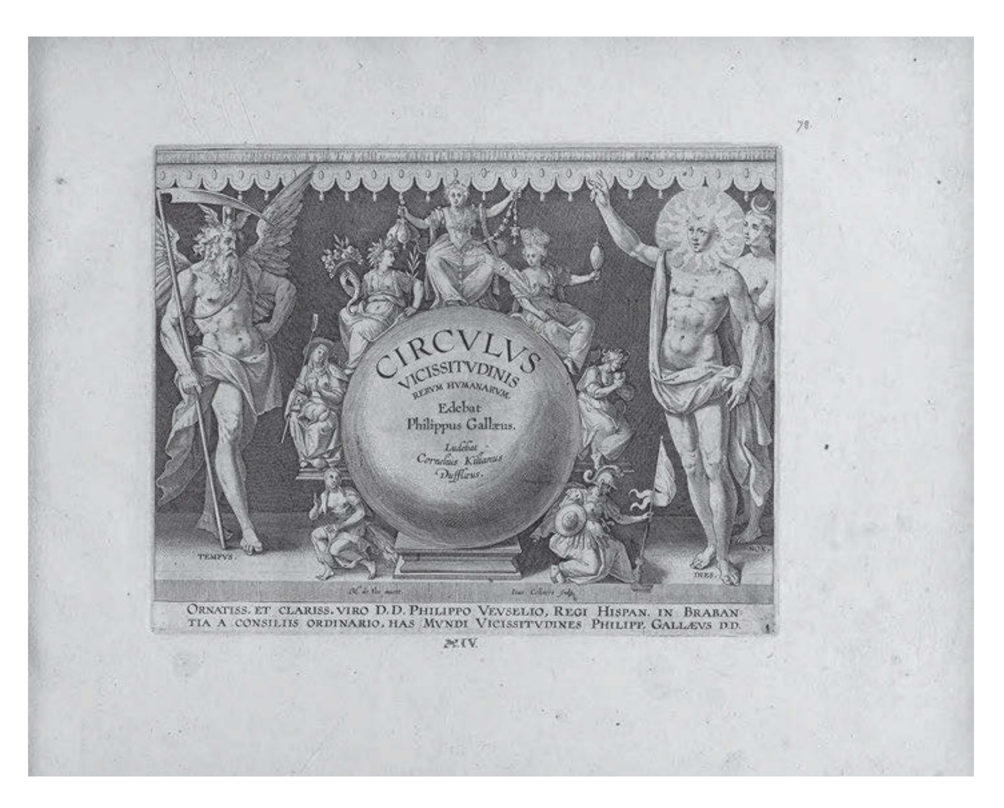


Abb. 10. Johannes Baptista Collaert nach Maerten de Vos, verlegt von Johannes Galle: Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum: Titelblatt, in: Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum, Antwerpen 1638, fol. 78, Kupferstich, 300 × 380 mm (Blatt), Smithsonian Libraries, Washington, Signatur: NE441 .S74 1638 quarto.

Die Erstauflage des *Circulus* von Philips Galle fügt sich in derartige ‚retrospektive' kulturelle Tendenzen augenscheinlich ein, und dies nicht nur, da sie – wie in den letzten Abschnitten herausgearbeitet wurde – ein Programm des städtischen Ommegang von 1561 mit Anspielungen auf das ganz Brabant vereinende Landjuweel desselben Jahres verbindet. Vielmehr scheint es darüber hinaus, als könnte das universelle Geschichtsmodell eine sinnstiftende historische Einordung des politischen, religiösen und ökonomischen Niedergangs in der unmittelbaren Vergangenheit erlauben.[75] In diesem Sinne ist anzunehmen, dass die Blätter zu Neid, Krieg sowie Armut als Projektionsfläche für die Reflexion über die kriegerischen Auseinandersetzungen um die Stadt und den damit verbundenen wirtschaftlichen Bedeutungsverlust des Scheldehafens in den ver-

75 Eine derartig direkte Bezugnahme auf historische Ereignisse ist in Ansätzen für Ommegangen diskutiert worden: Prims 1946; Thøfner 2007, S. 145–164 u. 224–251; Peters 2005, S. 210–246.

gangenen Jahrzehnten dienten (Abb. 3d, 3e und 3f), während die Graphiken zu Hochmut und Reichtum die Frage nach den Ursachen dieses anhaltenden Leidens stellten. Das in den ersten beiden Blättern der Kupferstichserie vorgeführte, moralisch verwerfliche Handeln rückt hierbei – vor allem vermittelt durch die Hintergrundszenen und -architekturen – in die Nähe eines Herrschaftsdiskurses (Abb. 3b und 3c), in den Rezipient:innen durchaus eine Kritik an der früheren Regierungspraxis in den habsburgischen Niederlanden hineinlesen konnten – ohne dass sich daraus aber eine explizite Schuldzuweisung ableiten ließe. Ein Gegenbild zu diesem angedeuteten Machtmissbrauch offeriert hingegen das letzte Blatt des Zyklus, in dem die performative Kultur der niederländischen Städte als Realisation eines idealen Zusammenwirkens von Demut, Frieden und Reichtum inszeniert wird (Abb. 3h).

Bei der Übernahme des Verlagshauses durch Johannes Galle um 1630 sollte diese druckgraphische Anspielung auf die durchaus leidvolle Stadtgeschichte vor einem veränderten historischen Hintergrund bildlich neu evaluiert werden. Die extrem angespannte politisch-konfessionelle Lage in den südlichen Niederlanden hatte sich seit 1598 unter der bis 1633 andauernden Regentschaft der Infantin Isabella Clara Eugenia und des Erzherzogs Albrecht VII. von Österreich weitgehend gefestigt.[76] Insbesondere Brüssel und Antwerpen stiegen erneut zu ökonomischen Zentren des spanisch-habsburgischen Reichs auf, deren Selbstinszenierung bezeichnenderweise einerseits weiterhin an Ereignisse vor der Kriegszeit anzuknüpfen und anderseits die Rolle der Stadt als wiedererstarkter Knotenpunkt globaler Handels- sowie Wissensströme auszustellen versuchte.[77] Gerade deshalb ist hier ein weiterer, vielleicht sogar der historisch einflussreichste Festakt aus der Mitte des 16. Jahrhunderts als möglicher Bezugspunkt der späteren Edition zu prüfen, der es Johannes Galle erlaubte, beide elementaren Aspekte des städtischen Selbstbilds im 17. Jahrhundert im Titelblatt erneut sinnstiftend zu bündeln.

Im Jahr 1549 waren im Auftrag des Antwerpener Magistrats für den Blijde Inkomst, den gemeinsamen Einzug von Kaiser Karl V. und seinem Sohn Philipp, zahlreiche ephemere Architekturen und Bühnen in der Stadt errichtet worden.[78] Im Verlauf der Feierlichkeiten erreichte die Festgemeinschaft dabei nach dem Verlassen des Marktplatzes auf der *Hoogstraat* einen Triumphbogen, welcher laut einer Beschreibung des Einzugs durch den Stadtsekretär Cornelius Scribonius Grapheus sowie dem zugehörigen Holzschnitt von Figuren der Geehrten bekrönt war (Abb. 11).[79] Hier wurde der im performativen Akt vollzogene Herrschaftswechsel metaphorisch mit einem mythologischen Ereignis gleichgesetzt und moralisch überhöht, da auf dem Bogen eine Figur Karls V. den

76 Vgl. Prims 1982, S. 148–151; Betegón Díez 2004, S. 101–115.

77 Hierzu vgl. u.a. Thøfner 1998; Thøfner 2007, S. 145–164; Cholcman 2014.

78 Vgl. zum Einzug Karls V. und Philipps II.: Grapheus: Triumphelijcke Incompst van den Prince Philips; Landwehr 1971; Meadow 1998; Bussels 2010; Bussels 2012.

79 Siehe Meadow 1998, S. 58; Bussels 2012, S. 73 u. 112.



Abb. 11. Triumphbogen auf der *Hoogstraat*, in: Grapheus: Triumphelijcke Incompst van den Prince Philips, Antwerpen 1550, fol. M i, Library of the Getty Research Institute, Los Angeles, Signatur: A-H J K L² M-O.

Erdglobus an ein Standbild Philipps weiterreichte wie Atlas das Himmelsgewölbe an Herkules.[80] Die durch das Schwert sowie die aufrechte Haltung versinnbildlichte Tugend und Kraft veranlassten den Kaiser offensichtlich – innerhalb der Darstellung – dazu, die Macht frühzeitig zu teilen, was angesichts des von dem Globus versinnbildlichten gewaltigen Herrschaftsgebiets beachtliche Relevanz besaß. Denn während des Festakts, der anlässlich der Übergabe der Regentschaft über die ehemals burgundischen Niederlande veranstaltet wurde, und in dessen graphischer Reinszenierung wurden bezeichnenderweise sowohl Afrika, Europa, Asien sowie die sich um den Südpol erstreckende *Terra incognita* als auch die Gesamtheit der Meere und nicht zuletzt Nord- und Südamerika zu den übergebenen Hoheitsgebieten gezählt.[81] Die Gestaltung des Globus verwies somit weniger auf ein durch politisch ausgehandelte Grenzen eingefasstes Gebiet, sondern zählte die gesamte bekannte – und unbekannte – Welt zum Erstreckungsraum der habsburgischen *monarchia universalis*.[82] Spätere Verwendungen ähnlicher Erdgloben in performativen Akten in Antwerpen – wie z.B. die angesprochene Sphäre im Stück der Diester Rhetorikkammer beim Landjuweel –, aber auch in den damit verbundenen Druckgraphiken ließen sich daher kaum von der im Blijde Inkomst von 1549 aufgerufenen dynastisch-territorialen Dimension separieren.

Im Wechselspiel mit dieser komplexen Bedeutungsakkumulation verweist die Wiedergabe einer zum Teil unbestimmt wirkenden kartographischen Projektion im nach 1630 veröffentlichten Titelblatt des *Circulus* darüber hinaus auf potenzielle Erkenntniswege und -mittel, durch die solche historischen Wandlungsprozesse beschrieben sowie visualisiert werden konnten. Ebenso wie von politischen Konzepten waren Karten seit dem 15. Jahrhundert zunehmend vom Anspruch durchdrungen, den Rezipierenden eine umfassende Welterfahrung zu ermöglichen.[83] Die immense Reichweite dieser Forderung nach einer möglichst exakten geographischen Vermessung sowie historischen, ethnographischen und politischen Beschreibung der Welt durch dieses Medium zeigte sich dabei wiederholt an solchen Regionen, die sich dem kartographischen Wissen weiterhin entzogen.[84] Unerforschte Gebiete zuerst in Afrika sowie Asien, später Regionen auf den amerikanischen Kontinenten und bis in die Moderne hinein die sog. *Terra incognita australis,* der vermutete gewaltige Südkontinent, dienten als polyvalente Projektionsflächen weiterer Möglichkeiten und angenommener Grenzen der wissenschaftlichen Erfassung der Erde.[85]

80 Vgl. Meadow 1998, S. 58.

81 Der Text der Festbeschreibung führt diesen universellen Machtanspruch ebenfalls aus und hält fest, dass „heaven and the stars are ruled by God; the earth and the depths of the sea by the Emperor and his son.“ Die Übersetzung des lateinischen Textes ist zitiert nach: Meadow 1992, S. 58.

82 Zum Globus als Symbol der *monarchia universalis* vgl. Schramm 1958; Dekker 2007, S. 157f.

83 Siehe Koller 2018, S. 252.

84 Vgl. Koller 2018, S. 251–261.

85 Vgl. Koller 2018; Clancy / Manning / Brolsma 2014.

Zur weitreichenden Popularisierung derartiger kartographischer Wissensbestände und Erkenntnisansprüche hatte auch Philips Galle durch die Beteiligung an den gekürzten Fassungen des *Theatrum Orbis Terrarum* von Abraham Ortelius mit beigetragen. Diese von dem Antwerpener Geographen und Gelehrten autorisierten Bände erschienen ab dem Jahr 1577 in unterschiedlichen Sprachen und stellten auf der Verlegerseite eine Kooperation von Philips Galle und unterschiedlichen Druckern dar.[86] Dabei wählte Galle für die Neuauflagen wiederholt die Bezeichnung als *Epitome* (z.B. *Epitome Du Theatre Du Monde D'Abraham Ortelius*, 1580), wodurch die gekürzten geographischen Werke in Analogie zu Auszügen aus umfassenden Geschichtswerken gesetzt wurden, für die dieser Begriff seit der Antike geläufig war.[87] Die Eigenschaft von Karten, neben der Gestalt und dem Aufbau des Kosmos insbesondere dessen Historie darzulegen, deren Bedeutung Ortelius stets besonders betonte, wurde so auf die Kurzfassungen der ersten kommerziellen Atlanten übertragen.[88]

Eine direkte Übernahme der für die *Epitomen* angefertigten Kartenzeichnungen der Welt für die Gestaltung des Erdglobus in der Ausgabe des *Circulus* nach 1630 lässt sich allerdings nicht nachweisen (Abb. 12). Während die 1596/1597 erschienene Ausgabe eines Kreislaufs des Daseins von Zacharias Dolendo offensichtlich die amerikanischen Kontinente zeigt, scheint Johannes Galle stattdessen auf eine derart klare Verortung dezidiert zu verzichten (Abb. 2).[89] Die Landmassen auf dem Erdglobus der Zweitauflage gleichen vielmehr allegorischen Gebilden, die offensichtlich – gleich der *Terra incognita* – durch geographische Forschung alleine noch nicht vollständig erfasst werden können. Mit Blick auf die gesamte Serie aktualisiert und kontextualisiert Johannes Galle die Kupferstichfolge damit paradigmatisch innerhalb der zeitgenössischen Wissensdiskurse: Die Neuauflage des *Circulus* bringt den Kreislauf der Daseinszustände mithilfe der Wiedergabe eines Erdglobus direkt mit der messbaren und systematisierbaren Schöpfung in Verbindung, wobei signifikanterweise gerade durch die angedeutete Unvollständigkeit der geographischen Erkundung das eigenständige epistemische Potenzial des allegorischen Geschichtsmodells deutlich hervortritt. Dieses ist in der Lage, die fortschreitende empirisch-historische Erforschung der Welt moralisch zu perspektiveren und nicht nur die Vergangenheit, sondern gerade auch die Gegenwart und noch zu erwartende Zukunft zu erfassen.

Als Schnittstelle zwischen Empirie und Allegorie, die somit im nach 1630 herausgegebenen Titelblatt im Sinne differenter, aber sich nicht ausschließender Modi der

86 Zu den späteren gekürzten Auflagen des *Theatrum orbis terrarum* vgl. Broecke 1996, S. 16; Koeman et al. 2007, S. 1303; Michalsky 2011, S. 84.

87 Vgl. Suski 2017.

88 Zu der von Abraham Ortelius festgehaltenen Funktion der Geographie, als Auge der Geschichte zu dienen, vgl. ausführlich Koller 2014, S. 83–167.

89 Die Abschlussgraphik aus dem Zyklus von Zacharias Dolendo spricht an, ohne auf die konkrete Topographie einzugehen: Kaulbach 1997b, S. 163.



Abb. 12. Typus Orbis Terrarum, in: Ortelius: Epitome theatri Orteliani, Antwerpen 1595, fol. B i, Boston, Boston Public Library, Signatur: Atlas 1010.4.1595.

Weltbeschreibung fungieren,[90] agieren die verkörperten Daseinsprinzipien (Abb. 2 und 9). Diese werden durch einen Rückgriff auf ein Ausstattungselement des Prozessionsprogramms von 1561 ebenfalls mit der messbaren Ordnung der Natur in Verbindung gebracht: Wie die Beschreibung von Hans de Laet berichtet, befanden sich auf dem ersten Wagen eine große sich drehende Weltkugel und darunter die Verkörperungen der vier Winde, welche die kreisende Sphäre durch Luftströme antrieben (vgl. auch Abb. 4).[91] In Anlehnung daran sowie an Bildtraditionen, die noch in der Weltkarte der *Epitomen* durch die Angabe der vier Winde an der Kartenleiste nachwirken (Abb. 12), sind

90 Vgl. zur Verknüpfung von Allegorie und Empirie in der frühneuzeitlichen Kartographie Koller 2014.

91 *Daer nae volgt een groot draeyende Weerelt* […] *ende onder de weerelt de vier winde*[*n*] *elc nae sijn geweste inde wolcke*[*n*], *den Oosten wint hebbe*[*n*]*de dat aenschijn swert als eene*[*n*] *Moriae*[*n*] *om der grooter hitten wille, de*[*n*] *Westen wint ee*[*n*] *schoon ae*[*n*]*schijn met bloemen opt hooft verciert, om dat hy die cruyde*[*n*] *doet bloeye*[*n*], *den Suyden wint als een doots hooft om dat hy sicheyt baert, enden Noorden wint een schoon*

in der nach 1630 entstandenen Auflage am Rand des Globus die lateinischen Bezeichnungen der sieben Personifikationen angebracht.[92] Die Daseinszustände treten dadurch als Verkörperungen natürlicher Gesetzmäßigkeiten auf, die in ihrem Zusammenspiel den zwangsläufigen Wandel aller Dinge hervorbringen. Die Erscheinungsformen dieser grundlegenden Unbeständigkeit verdeutlichen dann die einzelnen Blätter, die – der Konzeption von Atlanten vergleichbar – nacheinander Ausschnitte des zu Beginn vorgestellten Gesamtbildes des Kosmos darlegen.[93] Dabei dienen die Landschaften als Schilderungen der sichtbaren Gestalt der Erdoberfläche und ergänzen die im Titelblatt angedeutete kartographisch-sinnbildliche Erfassung derselben komplementär. In der Neuausgabe des Titelblatts wie auch der folgenden Kupferstiche werden die zuvor stark ethisch bewerteten Eigenschaften der Daseinszustände somit vom Handlungsspielraum der Rezipient:innen zunehmend losgelöst. Die Kupferstiche der nach 1630 entstandenen Edition verfolgen vielmehr konsequent die Vorstellung von empirisch erfassbaren historischen Veränderungen, deren Gesamtheit allerdings weiterhin allegorisch-modellhaft zu begreifen ist.

4. Fazit

Die anhaltende Valenz druckgraphischer Weltbilder aus dem 16. Jahrhundert in der künstlerischen Praxis der südlichen Niederlande bis ins 17. Jahrhundert wird gerade im späteren verlegerischen Umgang mit früheren Bildinventionen offensichtlich. Kupferstichserien wie der *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum*, dessen komplexes allegorisches Programm die Welt als vollkommen-unvollkommene, als sich wandelnde ewige Schöpfung repräsentiert, werden durch ihre Neuauflage nicht nur aktualisiert, sondern vielmehr programmatisch rekonfiguriert. Als *Reinventio* greift die nach 1630 entstandene Edition des *Circulus* von Johannes Galle die in der Erstauflage thematisierten politischen sowie künstlerischen Diskurse gezielt auf und adaptiert diese vor dem Hintergrund späterer kulturhistorischer Entwicklungen. Die Verwendung des Theaters als Bildformel, welche bereits die zwischen 1585 und 1595 verlegte Ausgabe auszeichnete und dort ein auffälliges Handlungs- und Entscheidungspotenzial der Rezipient:innen generierte, wird hingegen signifikant verändert. Die performative Wissensmetapher wird durch die gezielte Bezugnahme auf die fortschreitende empirische Erforschung – paradoxerweise – gerade in ihrer allegorischen Erscheinungsform legitimiert, wodurch die druckgraphische Welt auf der Bühne der Welt ihr sinnstiftendes Potenzial erneut unter Beweis stellt.

aensicht, het haer te samen opghebonden want dien wint de wolcken ende reghen op bindt oft doet op houden. Ordinancie vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck, zitiert nach Peters 2005, S. 384f.

92 Vgl. Holl 1968b.

93 Zum Medium des Atlas im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Koller 2014, S. 73–82.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Galle: Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum = Galle, Johannes: Speculum Diversarum Imaginum Speculativarum à varijs viris doctis adinuentarum, atq[ue] ab insignibus pictoribus ac sculptoribus delíneatarum [...] Quas in unum iam corpus redactas Ioannes Gallaeus recenter in lucem emittit, et excudit Antverpiae [...], Antwerpen: Johannes Galle, 1638, URL: https://archive.org/details/speculumdiuersa00brue/mode/2up (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Grapheus: Triumphelijcke Incompst van den Prince Philips = Grapheus, Cornelius Scribonius: De seer wonderlijcke, schoone Triumphelijcke Incompst van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaignen [...] Anno MCCCCCXLIX, Antwerpen: Gillis van Diest, 1550, URL: https://archive.org/details/deseerwonderlijc00grap (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Guicciardini: Descrittione di tutti i paesi bassi = Guicciardini, Lodovico: Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio Fiorentino, di tutti i paesi bassi, altrimenti detti Germania inferiore [...], Antwerpen: Gugliemo Silvio, 1567, URL: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11196895-3 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Hergott / Herr: Monumenta Aug. Domus Astriacae = Hergott, Marquart / Herr, Rusten: Monumenta Aug. Domus Astriacae: In Quinque Tomos Divisa. Bd. 3, 2: Pinacotheca Principum Austriae, Freiburg i.Br.: Johannes Andreas Satron, 1760. URL: https://books.google.de/books?id=8uuLq06iS_wC&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Jöcher: Allgemeines Gelehrten Lexicon = Jöcher, Christian Gottlieb: Allgemeines Gelehrten Lexicon, Darinne die Gelehrten aller Stände sowohl männ. als weiblichen Geschlechts, welche vom Anfange der Welt bis auf ietzige Zeit gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt gemacht, Nach ihrer Geburt, Leben, merkwürdigen Geschichten Absterben und Schriften aus den glaubwürdigsten Scribenten in alphabetischer Ordnung beschrieben werden. Bd. 4: S–Z, Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, 1751.

Ordinancie vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck = Ordinancie, Inhoudende de Poincten vanden Heylighen Besnijdenis Ommeganck der Stadt van Antwerpen, gheschiet inden Iare M.D. LXI, Gheprint Thantwerpen inde Cammerstrate inde Rape, by Hans de Laet, Antwerpen: Hans de Laet, 1561, Transkription in: Peters 2005, S. 384–388.

Ortelius: Epitome theatri Orteliani = Ortelius, Abraham: Epitome theatri Orteliani. Praecipuarum Orbis Regionum delineationes, minoribus tabulis expressas, brevioribusque declarationibus illustratas, continens, Antwerpen: Johannes Galle, 1595, URL: https://archive.org/details/epitometheatrior00orte (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Spelen van sinne = Spelen van sinne, vol scoone moralisacien, vvtleggingen ende bediedenissen op alle loeflijcke consten [...] binnen der stadt van Andtwerpen op dLant-Juweel [...] den derden dach augusti int jaer ons Heeren M. D. LXJ. =p die questie, vvat den mensch aldermeest tot conste vervvect [...], Antwerpen: Willem Silvius, 1562, URL: https://archive.org/details/spelenvansinnevo00unse/mode/2up (Zugriff: 03. April 2022).

Sekundärliteratur

ADB Online = Allgemeine Deutsche Biographie Online, 56 Bde., München 1875–1912, DOI: https://www.deutsche-biographie.de (letzter Zugriff: 03. April 2022).

AKL Online = Allgemeines Künstlerlexikon Online, hg. von Wolf Tegethoff / Bénédicte Savoy / Andreas Beyer, DOI: https://doi.org/10.1515/AKL (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Alpers 1983 = Alpers, Svetlana: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago 1983.
Bernheimer 1956 = Bernheimer, Richard: Theatrum Mundi, in: The Art Bulletin 38 (1956), S. 225–247.
Betegón Díez 2004 = Betegón Díez, Ruth: Isabel Clara Eugenia. Infanta de España y soberana de Flandes, Barcelona 2004.
Blair 1997 = Blair, Ann: Theatre of Nature: Jean Bodin and Renaissance Science, Princeton 1997.
Blöcker 1993 = Blöcker, Susanne: Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Druckgraphik, Münster / Hamburg 1993.
Blümle / Wismer / Bätschmann 2016 = Blümle, Claudia / Wismer, Beat / Bätschmann, Oskar (Hgg.): Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo. Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf, München 2016.
Brakensiek / Meißner / Kaulbach 1997 = Brakensiek, Stephan / Meißner, Jörg / Kaulbach, Hans Martin: Cornelis Cort (oder Dirck Volkertsz. Coornhert) nach Maarten van Heemskerck: Der Kreislauf des menschlichen Daseins 1564, in: Hans Martin Kaulbach / Reinhart Schleier (Hgg.): „Der Welt Lauf“. Allegorische Graphikserien des Manierismus. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart und im Museum Bochum, Ostfildern-Ruit 1997, Kat.-Nr. 40, S. 151–156.
Brenk 1968 = Brenk, Beat: Weltgericht, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels., Freiburg i.Br. 1968 [Nachdruck Darmstadt 2012], Bd. 4: Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von – Zypresse. Nachträge, Sp. 513–523.
Broecke 1996 = Broecke, Marcel P. R. van den: Ortelius Atlas Maps. An Illustrated Guide, Westrenen 1996.
Bruaene 2006 = Bruaene, Anne-Laure van: ‚A wonderful tryumfe, for the wynnyng of a pryse‘: Guilds, Ritual, Theatre, and the Urban Network in the Southern Low Countries, ca. 1450–1650, in: Renaissance Quarterly 59 (2006), S. 374–405.
Burbure 1878 = Burbure, Leo de: De Antwerpsche Ommegangen in de XIVe en XVe Eeuw naar gelijktijdige Handschriften, Antwerpen 1878.
Bussels 2010 = Bussels, Stijn: Making the Most of Theatre and Painting: The Power of ‚Tableaux Vivants‘ in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458–1635), in: Art History 33 (2010), S. 236–247.
Bussels 2012 = Bussels, Stijn: Rhetoric, Performance and Power. The Antwerp Entry of Prince Philip in 1549, Amsterdam / New York 2012 (Ludus 11).
Büttner 2000 = Büttner, Nils: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000 (Rekonstruktion der Künste 1).
Cartwright 1996 = Cartwright, John: Forms and their Uses: The Antwerp Ommegangen, 1550–1700, in: Meg Twycross (Hg.): Festive Drama, Cambridge 1996, S. 119–131.
Cholcman 2014 = Cholcman, Tamar: Art on Paper. Ephemeral Art in the Low Countries: The Triumphal Entry of the Archdukes Albert and Isabella into Antwerp, 1599, Turnhout 2014.
Christian 1987 = Christian, Lynda G.: Theatrum Mundi: The History of an Idea, New York 1987.
Clancy / Manning / Brolsma 2014 = Clancy, Robert / Manning, John / Brolsma, Henk: Mapping Antarctica. A Five Hundred Year Record of Discovery, Dordrecht 2014.
Dekker 2007 = Dekker, Elly: Globes in Renaissance Europe, in: David Woodward (Hg.): The History of Cartography. Bd. 3.1: Cartography in the European Renaissance. Part 1, Chicago 2007, S. 135–159.
Denucé 1927 = Denucé, Jean: Catalogue des manuscrits, Antwerpen 1927.
Engels 2015 = Engels, David: Biologistische und zyklische Geschichtsphilosophie. Ein struktureller Annäherungsversuch, in: David Engels (Hg.): Von Platon bis Fukuyama. Biologistische und zyklische Konzepte in der Geschichtsphilosophie der Antike und des Abendlandes, Brüssel 2015, S. 8–46.
Estis / Frick 2014 = Estis, Alexander / Frick, Julia: *Adde operi titulum pictor*. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Text und Bild in frühneuzeitlichen Kupferstichen, in: Iris Wenderholm (Hg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Katalog zur Ausstellung in der Staats- und Universitätsbiblio-

thek Hamburg, Petersberg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 6), S. 14–23.

Fischer-Lichte 2012 = Fischer-Lichte, Erika: Performativität. Eine Einführung, Bielefeld 2012 (Edition Kulturwissenschaft 10).

Friedrich 2004 = Friedrich, Markus: Das Buch als Theater. Überlegungen zur Signifikanz und Dimensionen der Theatrum-Metapher als frühneuzeitliche Buchtitel, in: Theo Stammen / Wolfgang E. J. Weber (Hgg.): Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissensverarbeitung. Das europäische Modell der Enzyklopädien, Berlin 2004 (Colloquia Augustana 18), S. 205–232.

Friedrich 2015 = Friedrich, Markus: Frühneuzeitliche Wissenstheater. Textcorpus und Wissensbegriff, in: Frank Grunert / Anette Syndikus (Hgg.): Wissensspeicher der Frühen Neuzeit. Formen und Funktionen, Berlin / Boston 2015, S. 297–328.

Fuchs / Weiner 2017 = Fuchs, Jürgen / Weiner, Winfried: Hochmut, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hg. von Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel, Basel 2017, URL: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.hochmut%27%5D__1614611458808 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Georges 1913 = Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Hannover 1913 [Nachdruck Darmstadt 1998].

Gerlach 1968 = Gerlach, Peter: Kugel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels., Freiburg i.Br. 1968 [Nachdruck Darmstadt 2012], Bd. 2: Allgemeine Ikonographie Fabelwesen – Kynokephalen, Sp. 695–700.

Gibson 1981 = Gibson, Walter S.: Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel, in: The Art Bulletin 63 (1981), S. 426–446.

Ginzburg 1999 = Ginzburg, Carlo: Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand, in: Carlo Ginzburg: Holzaugen. Über Nähe und Distanz (aus dem Italienischen von Renate Heimbucher), Berlin 1999, S. 97–119.

Gormans 2008 = Gormans, Andreas: „Das Medium ist die Botschaft". Theatra als Bühnen des wissenschaftlichen Selbstverständnisses, in: Flemming Schock / Oswald Bauer / Ariane Koller (Hgg.): Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnungen und Repräsentationen von Wissen, Hannover 2008 (metaphorik.de 14), S. 21–53.

Grabowsky 2015 = Grabowsky, Ingo (Hg.): Die 7 Todsünden. 1.700 Jahre Kulturgeschichte zwischen Tugend und Laster. Katalog zur Ausstellung in der Stiftung Kloster Dahlheim, LWL-Landesmuseum für Klosterkultur, Lichtenau-Dalheim 2015.

Grieken / Luijten / Stock 2013 = Grieken, Joris van / Luijten, Ger / Stock, Jan van der (Hgg.): Hieronymus Cock: The Renaissance in Print. Katalog zur Ausstellung in der Royal Library of Belgium Brüssel, dem M – Museum Leuven, dem Institut Néerlandais Paris, New Haven / London 2013.

Hauser 2017 = Hauser, Richard: Lasterkatalog, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hg. von Joachim Ritter / Karlfried Gründer / Gottfried Gabriel, Basel 2017, URL: https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%2A%5B%40attr_id%3D%27hwph_productpage%27%5D#__elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.lasterkatalog%27%5D__1614611688914 (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Heck / Jahn 2000 = Heck, Kilian / Jahn, Bernhard: Einleitung: Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Leistungen und Aporien einer Denkform, in: Kilian Heck / Bernhard Jahn (Hgg.): Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit, Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 83), S. 1–9.

Hedinger 1986 = Hedinger, Bärbel: Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1986 (Studien zur Kunstgeschichte 34).

Hilscher 2014 = Hilscher, Sanja: Johannes Collaert, Karel van Mallery, Theodoor Galle nach Maarten de Vos: Der Lauf der Welt, um 1630, in: Iris Wenderholm (Hg.): Manier, Mythos und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Katalog zur Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Petersberg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 6), Kat.-Nr. 5, S. 88–97.
Holl 1968a = Holl, Oskar: Kreis, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels., Freiburg i.Br. 1968 [Nachdruck Darmstadt 2012], Bd. 2: Allgemeine Ikonographie Fabelwesen – Kynokephalen, Sp. 560–562.
Holl 1968b = Holl, Oskar: Wind, Winde, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels., Freiburg i.Br. 1968 [Nachdruck Darmstadt 2012], Bd. 4: Allgemeine Ikonographie Saba, Königin von – Zypresse. Nachträge, Sp. 532f.
Hummelen 1958 = Hummelen, Willem M. H.: De Sinnekens in het Rederijkersdrama, Groningen 1958.
Hummelen 1989 = Hummelen, Willem M. H.: Toneel op de kermis, van Bruegel tot Bredero, in: Oud Holland 103 (1989), S. 1–45.
Joukes 1990 = Joukes, Veronika: Processies en Ommegangen in Antwerpen in de 17e Eeuw, Diss. Leuven 1990.
Kaulbach 1997a = Kaulbach, Hans Martin: Nach Maarten de Vos. Verlegt von Philips Galle: Der Kreislauf des Wechsels der menschlichen Lebensverhältnisse (Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum), in: Hans Martin Kaulbach / Reinhart Schleier (Hgg.): „Der Welt Lauf". Allegorische Graphikserien des Manierismus. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart und im Museum Bochum, Ostfildern-Ruit 1997, Kat.-Nr. 41, S. 156–159.
Kaulbach 1997b = Kaulbach, Hans Martin: Zacharias Dolendo nach Jacques de Gheyn II. Allen Dingen ist der Wechsel eigen (Omnium rerum vicissitudo est) (1596/97), in: Hans Martin Kaulbach / Reinhart Schleier (Hgg.): „Der Welt Lauf". Allegorische Graphikserien des Manierismus. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart und im Museum Bochum, Ostfildern-Ruit 1997, Kat.-Nr. 42, S. 159–163.
Kern 2002 = Kern, Margit: Tugend versus Gnade. Protestantische Bildprogramme in Nürnberg, Pirna, Regensburg und Ulm, Berlin 2002 (Berliner Schriften zur Kunst 16).
Kernodle 1943 = Kernodle, George R.: Renaissance Artists in the Service of the People: Political Tableaux and Street Theaters in France, Flanders, and England, in: The Art Bulletin 25 (1943), S. 59–64.
Klibansky / Panofsky / Saxl 1964 = Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz: Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964.
Koeman et al. 2007 = Koeman, Cornelis / Schilder, Günter / Egmond, Marco van / Krogt, Peter van der: Commercial Cartography and Map Production in the Low Countries, 1500–ca. 1672, in: David Woodward / J. B. Harley (Hgg.): The History of Cartography. Bd. 3.2: Cartography in the European Renaissance. Part 2, Chicago 2007, S. 1296–1383.
Koller 2014 = Koller, Ariane: Weltbilder und die Ästhetik der Geographie. Die Offizin Blaeu und die niederländische Kartographie der Frühen Neuzeit, Affalterbach 2014.
Koller 2018 = Koller, Ariane: Terra incognita. Das Unbekannte zwischen Imagination und Empirie, in: Christine Göttler / Peter J. Schneemann / Birgitt Borkopp-Restle / Norberto Gramaccini / Peter W. Marx / Bernd Nicolai (Hgg.): Reading Room. Re-Lektüren des Innenraums, Berlin / Boston 2018, S. 251–261.
Kramer 1968 = Kramer, Joachim: Pfau, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels., Freiburg i.Br. 1968 [Nachdruck Darmstadt 2012], Bd. 3: Allgemeine Ikonographie Laban – Ruth, Sp. 411.
Kroll / Wenderholm 2014 = Kroll, Natalia / Wenderholm, Iris: Cornelis Cort nach Maarten van Heemskerck: Der Kreislauf des menschlichen Daseins 1564, in: Iris Wenderholm (Hg.): Manier, Mythos

und Moral. Niederländische Druckgraphik um 1600 aus den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Katalog zur Ausstellung in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Petersberg 2014 (Publikationen der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky 6), S. 80–87.
Krüger 2001 = Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit, München 2001.
Krystof 1997 = Krystof, Doris: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius, Hildesheim / Zürich / New York 1997 (Studien zur Kunstgeschichte 107).
Landau / Parshall 1994 = Landau, David / Parshall, Peter W.: The Renaissance Print: 1470–1550, New Haven / London 1994.
Landwehr 1971 = Landwehr, John: Splendid Ceremonies. State Entries and Royal Funerals in the Low Countries, 1515–1791. A Bibliography, Nieuwkoop / Leiden 1971.
Lem 2016 = Lem, Anton van der: Die Entstehung der Niederlande aus der Revolte. Staatenbildung im Westen Europas, Berlin 2016.
Meadow 1998 = Meadow, Mark A.: Ritual and Civic Identity in Philip II's 1549 Antwerp *Blijde Incompst*, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49 (1998), S. 37–67.
Meier / Ramakers / Beyer 2008 = Meier, Christel / Ramakers, Bart / Beyer, Hartmut (Hgg.): Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit, Münster 2008 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme 23).
Michalsky 2011 = Michalsky, Tanja: Projektion und Imagination. Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei, Paderborn / München 2011.
Mühleisen 2017 = Mühleisen, Hans-Otto: Fürstenspiegel in der Frühen Neuzeit, in: Mariano Delgado / Volker Leppin (Hgg.): Die gute Regierung. Fürstenspiegel von der Antike bis zur Gegenwart, Fribourg / Stuttgart 2017 (Studien zur christlichen Religions- und Kulturgeschichte 24), S. 94–113.
Mühleisen / Stammen 1997 = Mühleisen, Hans-Otto / Stammen, Theo: Poltische Ethik und politische Erziehung. Fürstenspiegel in der Frühen Neuzeit, in: Hans-Otto Mühleisen / Theo Stammen / Michael Philipp (Hgg.): Fürstenspiegel in der Frühen Neuzeit, Frankfurt a.M. / Leipzig 1997, S. 9–21 (Bibliothek des deutschen Staatsdenkens 6).
Müller / Roettig / Stolzenburg 2002 = Müller, Jürgen / Roettig, Petra / Stolzenburg, Andreas (Hgg.): Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002.
Pawlak 2018 = Pawlak, Anna: Poetologie des Sturzes. Die Antike und ihre kreative Aneignung in Hendrick Goltzius' *Himmelsstürmern*, in: Johannes Lipps / Anna Pawlak (Hgg.): Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie. Katalog zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen MUT, Tübingen 2018 (Schriften des Museums der Universität Tübingen, MUT 17), S. 66–79.
Peters 2005 = Peters, Emily J.: *Den gheheelen loop des weerelts* (The Whole Course of the World): Printed Processions and the Theater of Identity in Antwerp during Dutch Revolt, Diss. Santa Barbara 2005.
Pinson 2007 = Pinson, Yona: Moralised Triumphal Chariots – Metamorphosis of Petrarch's Trionfi in Northern Art (c. 1530–c. 1560), in: Ingrid Alexander-Skipnes (Hg.): Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600), Turnhout 2007, S. 203–223.
Poeschke 1968 = Poeschke, Joachim: Rad, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, 8 Bde., begr. von Engelbert Kirschbaum, hg. von Wolfgang Braunfels., Freiburg i.Br. 1968 [Nachdruck Darmstadt 2012], Bd. 3: Allgemeine Ikonographie Laban – Ruth, Sp. 492–494.
Porras 2017 = Porras, Stephanie: The Real, Rejected and Virtual Travels of Marten de Vos, in: Kathrin Wagner / Jessica David / Matej Klemenčič (Hgg.): Inter-Culture 1400–1850. Art, Artists and Migration. Britain, Europe and Beyond, Newcastle upon Tyne 2017, S. 128–144.

Prims 1946 = Prims, Floris: De Antwerpsche Ommeganck op den vooravond van de Beeldstormerij, in: Mededeelingen van de koninklijke vlaamsche Academie van wetenschappen, letteren en schoonen kunsten van Belgie 8.5 (1946), S. 3–21.

Prims 1982 = Prims, Floris: Geschiedenis van Antwerpen. Bd. 10-A: Met Spanje 1555–1715. Het Politiek Verloop. De Economische Orde, Brüssel 1982.

Radke-Stegh 1978 = Radke-Stegh, Marlis: Der Theatervorhang. Ursprung – Geschichte – Funktion. Meisenheim a.G. 1978 (Deutsche Studien 32).

Ramakers 1996 = Ramakers, Bart: Spelen en figuren. Toneelkunst en processiecultuur in Oudenaarde tussen Middeleeuwen en Moderne Tijd, Amsterdam 1996.

Ramakers 2011 = Ramakers, Bart (Hg.): Understanding Art in Antwerp. Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540–1580). Leuven / Paris / Walpole 2011.

Raupp 1981 = Raupp, Hans Joachim (Hg.): Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung im Belgischen Haus Köln, Köln 1981.

Regteren Altena 1983 = Regteren Altena, Johann Quirijn van: Jacques de Gheyn. Three Generations. Bd. 1: Text, Den Haag 1983.

Reichert 1985 = Reichert, Klaus: Fortuna oder die Beständigkeit des Wechsels, Frankfurt a.M. 1985.

Rüth 2018 = Rüth, Sophie: Zwischen Triumph und Hochmut. Formen der Antikenrezeption in Maarten van Heemskercks Graphikserie *Der Kreislauf des menschlichen Daseins*, in: Johannes Lipps / Anna Pawlak (Hgg.): Antike im Druck. Zwischen Imagination und Empirie. Katalog zur Ausstellung im Museum der Universität Tübingen MUT, Tübingen 2018 (Schriften des Museums der Universität Tübingen, MUT 17), S. 30–37.

Schmidt-Clausen 2016 = Schmidt-Clausen, Uta: Bildgedichte von Franco Estius (ca. 1544–ca. 1594) nach Livius und Ovid in der Druckgraphik von Hendrick Goltzius, in: Neulateinisches Jahrbuch 18 (2016), S. 307–352.

Schock 2008 = Schock, Flemming: Einführung. Theater- und Wissenswelten in der Frühen Neuzeit, in: Flemming Schock / Oswald Bauer / Ariane Koller (Hgg.): Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnungen und Repräsentationen von Wissen, Hannover 2008 (metaphorik.de 14), S. IX–XVIII.

Schock / Bauer / Koller 2008 = Schock, Flemming / Bauer, Oswald / Koller, Ariane (Hgg.): Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnungen und Repräsentationen von Wissen, Hannover 2008 (metaphorik.de 14).

Schramm 1958 = Schramm, Percy Ernst: Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis zu Elisabeth II., Stuttgart 1958.

Schuckman 1996 = Schuckman, Christian: Maarten de Vos. Text, Rotterdam 1996 (Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700 44).

Schulze 1914 = Schulze, Paul: Die Entwicklung der Hauptlasterlehre und Tugenlehre von Gregor dem Großen bis Petrus Lombardus, Diss. Greifswald 1914.

Schuster 1988 = Schuster, Peter-Klaus: Grundbegriffe der Bildsprache?, in: Christian Beutler / Peter-Klaus Schuster / Martin Warnke (Hgg.): Kunst um 1800 und die Folgen, München 1988, S. 425–446.

Sellink / Leesberg 2001 = Sellink, Manfred / Leesberg, Marjolein: Philips Galle. Part I, Rotterdam 2001 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Sluijter 1991–1992 = Sluijter, Eric J.: Venus, Visus en Pictura, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42–43 (1991–1992), S. 337–396.

Stock 1998 = Stock, Jan van der: Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585, Rotterdam 1998 (Studies in Prints and Printmaking 2).

Suski 2017 = Suski, Robert: The Epitome – Passive Copying or Creative Reinterpretation of the Abridged Text, in: Res Gestae 5 (2017), S. 24–34.

Thiel 1989 = Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven 1989.
Thøfner 1998 = Thøfner, Margit: The Court in the City, the City in the Court. Denis van Alsloot's Depictions of the 1615 Brussels „ommegang", in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 49 (1998), S. 184–207.
Thøfner 2007 = Thøfner, Margit: A Common Art: Urban Ceremonial in Antwerp and Brussels during and after the Dutch Revolt, Zwolle 2007 (Studies in Netherlandish Art and Cultural History 7).
Vandommele 2008 = Vandommele, Jeroen: ‚Herwith the Poet Doth Reveal'. The Poetical Pageant of the Antwerp Landjuweel of 1561 as an innovative Transmitter of the Concept of Harmony, in: Annette de Vries (Hg.): Cultural Mediators. Artists and Writers at the Crossroads of Tradtion, Innovation and Reception in the Low Countries and Italy, 1450–1650. Leuven / Paris / Dudley 2008 (Groningen Studies in Cultural Exchange 31), S. 161–204.
Veldman 1977 = Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century, Maarssen 1977.
Veldman 1994 = Veldman, Ilja M.: Maarten van Heemskerck. Part II: New Testament, Allegories, Mythology, History and Micscellaneous Subjects, Roosendaal 1994 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).
Vitali 2010 = Vitali, Samuel: superbia / Hochmut, in: Fabienne Eggenhöfer (Hg.): Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum im Bern u. im Zentrum Paul Klee, Bern 2010, S. 136–163.
Volmert 2013 = Volmert, Miriam: Grenzzeichen und Erinnerungsräume. Holländische Identität in Landschaftsbildern des 15. bis 17. Jahrhunderts, Berlin 2013 (Ars et Scientia 4).
Waite 2000 = Waite, Gary K.: Reformers on Stage. Popular Drama and Religious Propaganda in the Low Countries of Charles V., 1515–1556, Toronto 2000.
Weissert 2011 = Weissert, Caecilie: Die kunstreiche Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert, München 2011.
Welu 1975 = Welu, James A.: Vermeer. His Cartographic Sources, in: The Art Bulletin 57 (1975), S. 529–547.
West 2002 = West, William N.: Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe, Cambridge 2002 (Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 44).
West 2008 = West, William N.: Knowledge and Performance in the Early Modern Theatrum Mundi, in: Flemming Schock / Oswald Bauer / Ariane Koller (Hgg.): Dimensionen der Theatrum-Metapher in der Frühen Neuzeit. Ordnungen und Repräsentationen von Wissen, Hannover 2008 (metaphorik.de 14), S. 1–20.
Williams / Jacquot 1960 = Williams, Sheila / Jacquot, Jean: Ommegangs Anversois du temps de Bruegel et de Van Heemskerk, in: Jean Jacquot (Hg.): Les Fêtes de la Renaissance, Bd. 2: Fêtes et Céremonies au temps de Charles Quint, Paris 1960, S. 359–388.
Wisniewski 2010 = Wisniewski, Claudia: Wörterbuch des Kostüms und der Mode, Stuttgart 2010.
Wolkenhauer 2006 = Wolkenhauer, Anja: Genese und Funktion von Epigrammen in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts am Beispiel einiger Stiche von Hendrick Goltzius, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Künstler und Literat: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance., Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 24), S. 327–345.
Wolkenhauer 2017 = Arbeitsgruppe Estius (Tübingen) unter der Leitung von Anja Wolkenhauer: Die übersehene Hälfte. Ein Werkstattbericht zur Erschließung der Bildepigramme in der frühneuzeitlichen Druckgraphik, in: Norbert Michels (Hg.): Hendrick Goltzius (1558–1617). Mythos, Macht und Menschlichkeit. Katalog zur Ausstellung in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Petersberg 2017, S. 108–117.

Mobilität und Intermedialität.
Neuauflagen als Medien des kulturellen Transfers

Laura Di Carlo

Die intermediale (Re-)Inventio der *Herkulestaten* von Frans Floris

Die Druckgraphiken Cornelis Corts und die Tapisserien Michiel de Bos' im (bild-)kulturellen Austauschprozess des 16. Jahrhunderts

Abstract

This chapter focuses on Frans Floris' painted cycle of *The Labours of Hercules* (1555/1556) and its later translations in various media. In 1563 Cornelis Cort made his prints after Floris' inventions, which themselves are already characterized by an engagement with the Italian pictorial tradition, creating new hybrid images that additionally incorporated different aspects of contemporary Italian prints. Subsequently, around 1566, Michiel de Bos created a tapestry cycle for the Duke of Bavaria Albert V that included other Italian prints of the *Dodekathlos* as models for at least one of the tapestries. By focusing on single works, this paper will highlight the qualities of media self-reflection in the engravings and tapestries made after Floris' paintings. In addition, this productive reception and hybridization of images will be analyzed in the context of early modern transalpine cultural exchange. Thus, the creative potential inherent in the later re-inventios of Floris' *Labours of Hercules* can be considered as a practice of artistic experimentation that prompted innovation through iteration and variation crossing both medial and geographical boundaries.

Keywords

Intermediality, Translation, Cultural Exchange, Hybridity, Aesthetic Reflection, Frans Floris, Cornelis Cort, Labours of Hercules, Michiel de Bos

Die *Herkulestaten* von Frans Floris, die als Gemäldezyklus für eine private Sammlung entstanden, im Medium der (Übersetzungs-)Graphik[1] europaweit Verbreitung fanden und nach dem Vorbild dieser Kupferstiche u.a. als Tapisserieserie für den bayerischen Hof gewirkt wurden, zählen zu den erfolgreichsten nordalpinen künstlerischen Um-

1 Der Begriff der ‚Übersetzungsgraphik' wird im Folgenden in Abgrenzung zu der mit dem Terminus der ‚Reproduktionsgraphik' suggerierten vermeintlichen Passivität des Reproduzierens als einfache ‚Wiedergabe' einer Vorlage verwendet. Damit soll sowohl das epistemische Potenzial der Übersetzung als kulturelle Vermittlungsinstanz als auch die mediale Transformationsleistung thematisiert werden, die den künstlerischen Rezeptionsprozess der in diesem Beitrag behandelten ‚Neuauflagen' charakterisiert. Eine umfangreich differenzierte Analyse der künstlerischen Übersetzungsfunktionen der als solche bezeichneten *stampa di traduzione* des 16. Jahrhunderts findet sich bei Borea 1979, S. 319–413. Zu einer Aufarbeitung der mit den Begriffen der ‚Reproduktion'

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-010

setzungen des *Dodekathlos*.[2] Dabei zeichnen sich die von diesem Beitrag untersuchten (Re-)Inventionen der Bildfindungen Floris' durch einen hohen Grad an ästhetischer Reflexion darüber aus, dass sie auf verschiedene Art und Weise Produkte von nicht nur medien-, sondern auch kulturübergreifenden Rezeptionsprozessen sind. Denn sowohl die Gemälde als auch die Druckgraphiken und Tapisserien, generieren – so die These – durch gezielte interpikturale Bezugnahmen einen kunsttheoretischen Dialog mit den jeweils ausgewählten, nördlich und/oder südlich der Alpen geschaffenen Vorlagen und thematisieren zugleich deren Vermittlungsinstanzen.[3] Wie im Folgenden in vier Schritten nachgezeichnet werden soll, inszenieren die *Herkulestaten* von bzw. nach Frans Floris somit paradigmatisch ihren eigenen Status als Ergebnisse kreativer ‚Grenzüberschreitungen' sowie auf einer übergreifenden Ebene die Mobilität von Bildern respektive Bildinventionen in der Frühen Neuzeit.[4]

Vor diesem Hintergrund möchte der Beitrag zuerst den 1555/1556 angefertigten Gemäldezyklus von Frans Floris in seiner ästhetischen Eigenlogik fokussieren und ihn zum einen im Kontext der ästhetisch hochreflektierten Sammlung verorten, für welche die Gemälde in Auftrag gegeben wurden. Zum anderen soll er vor dem Hintergrund der zeitgenössischen bildimplizit geführten Auseinandersetzungen mit südalpinen Traditionen und Darstellungsmodi untersucht werden, die in den Niederlanden gleichermaßen in der Malerei wie in der Druckgraphik geführt wurden. Daran anschließend verfolgen der zweite und dritte Abschnitt das Wechselspiel von verlegerischen Vermarktungsstrategien und den visuellen Strategien der Selbstreflexion, die gerade druckgraphischen Übersetzungspraktiken inhärent sind, in den 1563 von Hieronymus Cock publizierten Re-Inventionen der Bildfindungen durch Cornelis Cort punktuell nach. Abschließend werden die für den bayerischen Herzog Albrecht V. um 1566/1567 gewirkten Tapisserien, die textile Adaptionen der Kupferstiche Corts nach den Bildfindungen von Floris darstellen, daraufhin untersucht, welche transkulturellen sowie intermedialen Transferprozesse sie auszeichnen und auf welche Weise sie das ästhetische respektive epistemische Potential der ihnen vorhergehenden Druckgraphiken transformieren.

und der ‚Übersetzung' verbundenen Problematiken in Bezug auf die Druckgraphik vgl. Bloemacher 2016, S. 17–21. Zu der besonderen Eignung des Begriffs der ‚Übersetzung' in der Auseinandersetzung mit frühneuzeitlicher Druckgraphik siehe auch Wouk 2017, S. 8f.

2 Unter Einbezug weiterer Rezeptionen der *Herkulestaten* von Floris bzw. Cort eröffnet Edward H. Wouk 2017 programmatisch oben genannte Publikation zu intermedialen Übersetzungsstrategien in der Druckgraphik der Frühen Neuzeit mit demselben Fallbeispiel, vgl. Wouk 2017, S. 1–3.

3 Zur Praxis der Übersetzungsgraphik, insbesondere hinsichtlich ihrer kulturellen Bedeutungskonstitution und Vermittlungsleistung, siehe Borea 1979, S. 381.

4 Zu der von der neusten bildwissenschaftlichen Forschung in Anlehnung an Aristoteles und Aby Warburg als ‚*Dynamis* der Bilder' umschriebenen Bewegungsfähigkeit und Potentialität zur Bewegung der Bilder siehe Alloa / Cappelletti 2020, S. 3–5.

1. Die Sammlung Niclaes Jongelincks zwischen ästhetischem Experimentieren und verlegerischen Vermarktungsstrategien

Ein Jahr nach der Fertigstellung eines der prestigeträchtigsten Aufträge im öffentlichen Raum Antwerpens – des 1554 für die Liebfrauenkathedrale gemalten Altarretabels der Fechtergilde mit dem *Sturz der gefallenen Engel* – begann Frans Floris mit der Realisierung des monumentalen Zyklus der *Herkulestaten* für die private Sammlung des Antwerpener Finanzbeamten und Kunstsammlers Niclaes Jongelinck.[5] Die heute mit einer Ausnahme verloren gegangenen zehn Gemälde stellten den konzeptuellen Kern des in der Folgezeit als „Herkuleskammer"[6] bezeichneten Raumes in seiner an der Markgravelei, einer der Hauptachsen südlich der Antwerpener Stadtmauern, gelegenen *Villa suburbana* dar.[7] Dort bewahrte Jongelinck seine durch eine bemerkenswerte Vielfalt der vertretenen Themen und Darstellungsmodi gekennzeichnete Kunstsammlung auf, die in der kunsthistorischen Forschung als Paradebeispiel für die aktive Teilhabe der aufstrebenden bürgerlichen und humanistisch gebildeten Elite an den frühneuzeitlichen Kunstdiskursen gilt.[8]

Den zeitgenössischen Ruhm der Sammlung Jongelincks in ihrer Gesamtheit sowie insbesondere der *Herkules*-Gemälde dokumentiert eindrucksvoll eine Kupferstichserie, die der bekannte Antwerpener Verleger Hieronymus Cock 1563 nach den Gemälden von Frans Floris durch Cornelis Cort stechen ließ. In deren Widmungsgedicht preist der aus Brügge stammende Humanist Dominicus Lampsonius in jambischen Versen explizit die künstlerische Leistung des als zweiter Apelles bezeichneten Malers,[9] die extraordinäre ästhetische Qualität der *Herkules*-Gemälde und nicht zuletzt den exquisiten Geschmack von deren Auftraggeber:[10]

> […] Diese Arbeiten des Herkules, widmet dir,
> Nicolaes, dankbar Cock,
> in Nachahmung jener, die mit bewundernswerter Kunst
> die göttliche Hand des Floris
> in so lebhaften Farben in deinem Haus
> erschuf: so dass das gelehrte Italien
> schon Belgien beneiden und den ihm entrissenen

5 Zu der formalen Nähe der Körperhaltung der Herkulesfiguren zu einigen Engelsfiguren des *Engelsturzes* siehe Velde 1965, S. 117.

6 Mander: Leben, S. 319.

7 Ausführlich zur *Villa suburbana* siehe Wouk 2018, S. 354–358.

8 Vgl. u.a. Weissert 2011, S. 171f. und Kaschek 2012, S. 85–105.

9 Zur Rolle Lampsonius' im druckgraphischen Unternehmen von Hieronymus Cock und Volcxken Diericx siehe Wouk 2015, S. 230f.

10 Zur Charakterisierung Floris' als *Apelles redivivus* im Lobgedicht von Lampsonius siehe Melion 2015, S. 187.

Palmzweig des Sieges betrauern muss.
Und wenn Italien das leugnen will, da es nur das sieht,
was – wie der magere Schatten mit dem Körper –
nicht mit den herrlichen Werken des Floris
verglichen werden darf:
[...] so möge es seine Schüler schicken,
um die Häuser zu besichtigen,
die du – geboren aus niedrigem Stand,
durch Vermögen reich an Mitteln,
jedoch glühender Verehrer aller Künste,
ebenso Hasser von elendem Geiz wie
eingeschworener Feind –
in der Nähe des stolzen Antwerpen
mit außergewöhnlichen Ausgaben sternengleich gebaut hast
und auf keine andere Weise so hättest schmücken können
als durch die Apelles gleiche Hand des Floris.[11]

Den Topos des *paragone* zwischen nord- und südalpiner Kunst bzw. Künstlern gezielt bedienend, kehrt Lampsonius poetisch die unter den niederländischen Malern gängige Praxis um, nach Italien zu reisen und dort die antike sowie zeitgenössische Kunst zu studieren: Er fordert die angehenden italienischen Maler auf, die „sternengleich“[12] erbaute Villa Jongelincks und die von der „Apelles gleichen Hand“[13] Floris’ realisierten Werke zu besichtigen.[14] Denn diese Gemälde hätten es vermocht, das „stolze Antwerpen“[15] über das „gelehrte Italien“[16] im Wettstreit der Künste siegen zu lassen.

Der Umstand, dass einer der prägnantesten schriftlichen Beiträge zur künstlerischen Selbstbehauptung der niederländischen Malerei innerhalb einer Kupferstichserie

11 *Hos, Nicolaë, gratus Herculis tibi/ Coquus labores dedicat,/ Imitatus illos, arte quos mirabili,/ Diuina Flori dextera/ Sic uiuidis domi tuae coloribus/ Expreßit: ut iam Belgicae/ Docta inuidere Italia, & ereptam sibi/ Dolere palmam debeat./ Quod illa si negabit, haec tantùm uidens,/ Quae non magis, quàm corpori/ Exilis umbra, Flori operibus aureis/ Sunt digna compararier:/* [...] *Suos alumnos mittat aedes uisere,/ Quas tu minorum ciuium/ Natus bono, potens opum, sed omnium/ Ardens amator artium,/ Tenacitatis idem & osor sordidae,/ Hostique iuratißimus,/ Non usitatis prope superba*[*m*] *Anuerpiam/ Ad astra structas sumptibus/ Nullis perinde ornare quiuisses modis,/ Vt Flori Apellea manu.* Zitiert nach dem gegenwärtig einzig erhaltenen, im Graphikkabinett der Königlichen Bibliothek Brüssel aufbewahrten Exemplar (Bibliothèque Royale de Belgique, Cabinet des Estampes, Inv.-Nr. EST F° - Cort (C.) – Bd 172-181 n.c. - S.I 11683 1). Die deutschsprachige Übersetzung folgt: Weissert 2011, S. 208f.

12 *Ad astra structas*, siehe Anm. 11.

13 *Vt Flori Apellea manu*, siehe Anm. 11.

14 Entsprechend des im Gedicht angeführten Genus wird in der Analyse der Verse Lampsonius’ im Text die maskuline Form verwendet.

15 [*S*]*uperba*[*m*] *Anuerpiam*, siehe Anm. 11.

16 [*D*]*octa* [...] *Italia*, siehe Anm. 11.

erschien, bringt das exzeptionelle künstlerische Reflexionspotential nordalpiner Druckgraphiken programmatisch zum Ausdruck. Indem das Gedicht explizit die Werke, den Künstler und den Auftraggeber lobt, thematisieren die bei Hieronymus Cock erschienenen ‚Reproduktionen' von Floris' Gemälden im reziproken Zusammenspiel von Bildern und Inschriften auch ihren eigenen Status als kunstvolle „Nachahmung jener [Gemälde], die mit bewundernswerter Kunst die göttliche Hand des Floris in so lebhaften Farben"[17] erschuf.[18]

Die von Lampsonius damit ins Zentrum kunsttheoretischer Überlegungen der Zeit gestellten *Herkulestaten* von Floris führten die zwölf mythologischen Taten des Halbgottes auf kreative Weise zu einem zehnteiligen Gemäldezyklus zusammen, der auf die zur Verfügung stehenden Wandflächen des Raumes abgestimmt war.[19] Die unterschiedlich großen Bildformate variierten zwischen vier nahezu quadratischen Leinwänden (ca. 195 × 175 cm), fünf etwas kleineren, hochformatigen (ca. 195 × 125 cm) und einem quadratischen Gemälde (185 × 185 cm), welches vermutlich als Kaminstück diente.[20] Eine Zuordnung der dokumentierten Maßangaben zu den ebenfalls bekannten Bildthemen aus der Herkules-Erzählung ist leider nicht überliefert.[21] Hinsichtlich der Darstellungen konnte deshalb von Carl van de Velde in einem Aufsatz aus dem Jahr 1965 lediglich herausgearbeitet werden, dass die im zehnteiligen Zyklus wiedergegebenen zwölf Taten des Herkules der Schilderung des um 1220 datierten *Libellus de deorum imaginibus* folgten, der im 16. Jahrhundert vielfach rezipiert und neuaufgelegt wurde.[22] Darüber hinaus nimmt Edward H. Wouk in seiner 2015 erschienenen Studie an, dass die Figurenanordnung von Floris die zeitgenössisch nördlich der Alpen weit verbreiteten und oftmals rezipierten Stiche Jacopo Caraglios nach Rosso Fiorentino sowie diejenigen Agostino Venezianos nach Raffael respektive Giulio Romano aufgriffen.[23] Die Grundlage

17 Siehe Anm. 11.

18 Eine ausführliche Analyse des Lobgedichts von Lampsonius vor dem Hintergrund der bemerkenswerten Selbstreflexivität der bei Cock herausgegebenen Druckgraphikserien nach Gemälden von Frans Floris findet sich bei Melion 2015, S. 181–201.

19 Vgl. Velde 1965, S. 121.

20 Vgl. Velde 1965, S. 121.

21 Vgl. Velde 1965, S. 121.

22 Vgl. Velde 1965, S. 118 und zuletzt Wouk 2019, S. 337. Joachim Berger nennt dagegen, ohne näher darauf einzugehen, die *Genealogia Deorum* Giovanni Boccaccios (1347–1370 datiert) als literarische Grundlage für den Gemäldezyklus von Floris, siehe Berger 2010, S. 93.

23 Vgl. Wouk 2015, S. 241 und zuletzt Wouk 2018, S. 336. Die nordalpine Rezeption der Stiche von Jacopo Caraglio und Agostino Veneziano wurde erstmals hervorgehoben von Antal 1929, S. 214f. Für die Graphikfolge Venezianos werden unterschiedliche Vorlagen diskutiert: Während das Blatt mit der *Tötung des Antäus* auf eine Bildinvention Raffaels zurückgeführt wird, soll die Darstellung *Herkules in der Wiege* auf eine Invention Giulio Romanos zurückgehen. Siehe dazu Aldovini 2005, S. 295.

für diese Annahme stellen die Kupferstiche nach Floris’ Gemälden dar, bezüglich derer davon auszugehen ist, dass ihre Bildhintergründe im Zuge der Anpassung der Kompositionen an das einheitliche Querformat der Drucke ergänzt wurden, während die Hauptfiguren im Vordergrund der Blätter bis auf die Seitenverkehrung mit denjenigen der seit 1751 verschollenen Gemälde übereinstimmten.[24] Diese Feststellung beruht auf dem Vergleich zwischen der einzigen erhaltenen Leinwand des *Herkules*-Zyklus und der dazugehörigen druckgraphischen Übertragung des Werks, aus dem sich einige allgemeine Charakteristika der Gemälde rekonstruieren lassen.

Der gestalterische Fokus der heute in ihrer Gesamtheit nur noch zu imaginierenden Gemäldefolge lag auf dem Moment der höchsten Anstrengung des Halbgottes, die sich in der angespannten Muskulatur seines nackten Körpers widerspiegelte. Die in Nahsicht überlebensgroß dargestellten Figuren zeigten Herkules frontal oder als Rückenfigur in unterschiedlichen perspektivischen Verkürzungen stets im Vordergrund der Gemälde, sodass die Abfolge und das Nebeneinander der Leinwände wie eine eindrückliche Sequenz der leiblichen Präsenz des Helden wirken musste.[25] Anhand des heute in einer Brüsseler Privatsammlung verwahrten Gemäldes, das Herkules’ Kampf mit dem Riesen Antäus gewidmet ist (Abb. 1), lässt sich darüber hinaus die ausgeprägte Hell-Dunkel-Modellierung der muskulösen Körper jener ‚überwältigenden‘ Figuren rekonstruieren, die – wie Edward H. Wouk 2018 betonte – den zeitgenössischen Rezipierenden den Eindruck vermitteln mussten, sich von der Leinwand zu lösen und im nächsten Schritt den Raum der Betrachtenden, die Herkuleskammer, zu betreten.[26]

Im bürgerlichen Milieu Antwerpens stellte die Sammlung Jongelincks aufgrund ihres Umfangs und der künstlerischen Vielfalt der gesammelten Werke ein ‚Unikum‘ dar: Die Überlieferungen bezüglich der Auswahl und Hängung der Bilder, also gewissermaßen des ‚Ausstellungskonzepts‘ in der Villa an der Markgravelei, lassen auf ein bemerkenswert komplexes Sammlungsprinzip schließen, das auf einer gleichsam artefaktischen Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunstproduktion Antwerpens basierte sowie als Zeugnis eines anwachsenden Bewusstseins für die besondere Vielfalt der Kunst und Kultur der Scheldestadt fungierte.[27] So wurde interessanterweise seit Beginn der 1560er Jahre die bis zu diesem Zeitpunkt vor allem Werke Frans Floris’ beinhaltende Kollektion gezielt um Werke desjenigen Malers erweitert, in dem die Forschung sowohl in stilistischer Hinsicht als auch in Bezug auf seine Bildkonzepte den ‚anderen‘ Pol der

24 Vgl. Velde 1965, S. 121. Zu der Format- und Hintergrundänderung siehe u.a. auch Sellink 1994, S. 91 und Weissert 2013, S. 28.

25 Zu der mit den unterschiedlichen Ansichten des menschlichen Körpers verbundenen *difficultà* der Darstellung als Rezeption Michelangelos in den Herkulesbildern Floris’ siehe Melion 2015, S. 185.

26 Vgl. Wouk 2018, S. 335.

27 Vgl. Wouk 2018, S. 367–379.

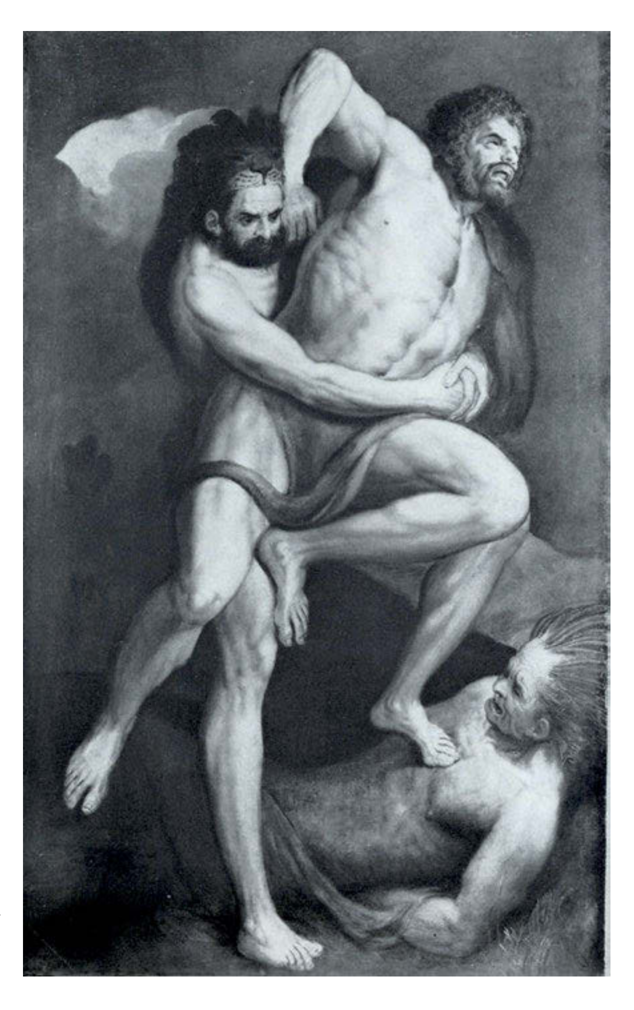


Abb. 1. Frans Floris: Herkules und Antäus, 1555/56, Öl auf Leinwand, 195 × 122 cm, Brüssel, Privatbesitz.

zeitgenössischen ästhetischen Norm erkannte: Pieter Bruegel d.Ä.[28] Nachdem Jongelinck 1563 dessen *Turmbau zu Babel* und 1564 den *Aufstieg zum Kalvarienberg* erworben hatte, beauftragte er für einen weiteren Raum seiner Villa 1565 den Gemäldezyklus der *Monatsbilder*.[29] Mit der Nahsicht auf den muskulösen menschlichen Körper im Vordergrund der Bilder von Floris und der ‚Fernsicht' auf die Bruegel'schen Landschaften wurden somit in der Sammlung nicht nur die beiden vermutlich zeitgenössisch bedeu-

28 Zu den formalen Differenzen zwischen den Bildern Frans Floris' und Pieter Bruegels d.Ä. siehe Michalsky 2000, S. 33–36.

29 Zu der Sammelpraxis Jongelincks siehe zuletzt Wouk 2018, S. 326–361.

tendsten Stilidiome der Antwerpener Malerei, sondern auch unterschiedliche Themenstellungen und Kompositionsprinzipien zusammengeführt.[30]

Entgegen dem in der Forschung populären Narrativ einer agonalen Künstlerrivalität zwischen Floris und Bruegel, das letztlich die Komplexität der Werke beider Maler zu untergraben droht, belegt diese Sammelpraxis eindrücklich die Vorstellung von einem paragonalen Miteinander im zeitgenössischen Kunstdiskurs, der in der Vielfalt einen Mehrwert erkannte.[31] Wie Edward H. Wouk bereits anmerkte, spiegelte sich in der (stilistisch) diversen Kunst in der Villa somit exemplarisch die polyglotte, kulturell hybride Gesellschaft und Kunstproduktion der Scheldestadt in der Mitte des 16. Jahrhunderts wider.[32] Aber auch einzelne Gemälde, prominent etwa der *Turmbau zu Babel* von Pieter Bruegel d.Ä., der sich schon auf ikonographischer Ebene mit dem Thema der Sprachverwirrung befasst, reflektierten gerade an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort das Thema einer gesellschaftlichen Diversität sowie das vielseitige Potential von Kunstwerken, jenseits von Sprache(n) als kulturelle wie ästhetische Vermittler bzw. Übersetzer zu dienen.[33] Vor dem Hintergrund solcher bildinhärenten Auseinandersetzungen mit der identitätsstiftenden Wirkung und Relevanz von Kunstwerken ist auch die Thematisierung des künstlerischen Austauschs in dem bereits angesprochenen Gedicht von Lampsonius zu betrachten.[34]

Die Entwürfe für die Druckgraphiken nach Floris' *Herkules*-Gemälden wurden 1563 realisiert, im gleichen Jahr, in dem Jongelinck anfing, die Werke Bruegels zu sammeln.[35] Neben der technischen Virtuosität der Stiche bedingte vermutlich eine gezielte Vermarktungsstrategie, die u.a. auf der Zugehörigkeit von Hieronymus Cock zu den international vernetzten, humanistisch gebildeten Kreisen Antwerpens aufbaute, den enormen publizistischen Erfolg der Serie. Geradezu konträr zu dieser kollaborativen Vorgehensweise behauptet das Lobgedicht Lampsonius' allerdings mit bemerkenswerter Rhetorik, die Druckgraphiken nach dem *Herkules*-Zyklus von Floris seien ohne das Einverständnis von

30 Zu der bewussten Zusammenführung der Bilder von Floris und Bruegel in der Sammlung Jongelincks und der damit verbundenen ästhetischen Reflexion siehe Kaschek 2012, S. 85f. Zu der Vielfalt der Stilidiome in der Antwerpener Malerei des 16. Jahrhunderts und dies mit besonderem Fokus auf den Vergleich zwischen den Werken von Frans Floris und Pieter Bruegel d.Ä. siehe Michalsky 2000, S. 33–36.

31 Zum *Paragone* als Mitstreit grundlegend Gastel / Hadjinicolaou / Rath 2013, S. 15–48; zu der Neuperspektivierung des Verhältnisses zwischen den Bildern von Floris und Bruegel siehe Wouk 2018, S. 9–11, 361f.

32 Vgl. Wouk 2018, S. 378.

33 Vgl. Wouk 2018, S. 378 in Weiterführung der Deutung von Woodall 2011, S. 1–24.

34 Zur kulturellen Vermittlungsleistung der Übersetzungsgraphik siehe Borea 1979, S. 381.

35 Vgl. Kaschek 2012, S. 86.

dessen Besitzer als Raubkopien entstanden.[36] Des Weiteren wird in dem Epigramm die denkwürdige Strafmaßnahme hierfür angekündigt: Cock als Herausgeber der Kupferstiche sei nun dazu verpflichtet, den Gemäldezyklus *Die Sieben Freien Künste* – ebenfalls in Jongelincks Sammlung – mit Sorgfalt zu kopieren und zu publizieren. Diese äußerst werbewirksame Ankündigung wurde schließlich 1565 von Hieronymus Cock eingelöst und die bereits bei der Veröffentlichung der *Herkulesfolge* beworbene Kupferstichserie zu den *Sieben Freien Künsten* etablierte sich ebenfalls als begehrtes und berühmtes druckgraphisches Sammlerstück.[37] Gleichzeitig steigerte das internationale Zirkulieren der Folge von 1565 nicht nur den Ruhm der einem säkularen Kunsttempel gleichenden Sammlung Jongelincks, sondern auch denjenigen der Gemälde von Floris, indem etwa der Aufstellungsort der Leinwände des Antwerpener Künstlers in der Signaturinschrift zur *Dialektik* (Abb. 2 und 2.1) erneut dezidiert benannt wird. Die produktionsästhetisch reflektierte, rhetorische Frage des Lampsonius im Eröffnungsgedicht zu den *Herkulestaten* wurde somit gleichsam durch die bemerkenswerte Verbreitung und gattungsübergreifende Rezeption der von Hieronymus Cock vervielfältigten Bilder Floris', welche der Verleger seinerseits durch marktstrategisches Kalkül bedingte, ‚beantwortet':

> […] Und daher wirst du, wenn du diesen Diebstahl
> des schlauen Cock vielleicht tadelst, allen sagen, dass
> die Gegenstände, die du allein für dich besaßest,
> auf diese Weise an Wert verlieren:
> Hab' Nachsicht; er glaubte,
> Des Floris Namen und den deinen
> so in aller Munde bringen zu können;
> denn was gilt einem Haus
> der Schmuck versteckter Kunst, was der Ruhm?[38]

Ein signifikantes Zeugnis dieses dichterisch beschworenen Ruhms der Serie auch südlich der Alpen stellen die Nennung und das Lob der Kupferstichfolge zu den *Taten des Herkules,* fünf Jahre nach ihrer Erstveröffentlichung in Antwerpen, in der zweiten Edition der *Vite* von Giorgio Vasari dar. Der sich ansonsten in Bezug auf das Medium der Druckgraphik meist eher missbilligend äußernde Aretiner Maler und Künstlerbiograph nennt die Kupferstiche nach Floris – unter anderem auch explizit diejenigen der *Herkulestaten* – und betont das Staunen sowie das Wundern, das sie bei ihrer Betrachtung hervorbrächten; eine Bewertung, die, obwohl oder gerade weil es sich um das ansonsten

36 Vgl. Harnack 2015, S. 147.

37 Vgl. Wouk 2018, S. 352.

38 *Quòd si sagacis forsan hoc furtum Coqui/ Culpabis, uns & tibi/ Quae poßidebas, hac via vilescere/ Obiecta dices omnibus:/ Ignosce; sic se posse credidit uirûm/ Per ora nomen mittere/ Flori, tuumque; nam domo quod abditae/ Artis decus, quae gloria est?* Deutschsprachige Übersetzung zitiert nach Weissert 2011, S. 208f.

Abb. 2. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Dialectica, 1565, Kupferstich, 252 × 282 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1887-A-11743.



Abb. 2.1. Cornelis Cort nach Frans Floris: Dialectica, 1565, Detail aus Abb. 2.

von Vasari wenig geschätzte Medium der Druckgraphik handelt, erstaunt. Oder, wie Vasari selbst bei der Charakterisierung der druckgraphischen Arbeiten von Floris hervorhebt: „[C]on infinite alter carte piene di tante varie fantasie, che è uno stupore ed una meraviglia considerare che sia stato fatto nelle stampe di rame e di legno.“[39]

2. Die transalpinen Bildnetzwerke der Übersetzungsgraphik: Invention – Vervielfältigung – Iteration

Das Sammeln von Übersetzungsgraphiken hatte im europäischen Raum bereits ab den Anfängen des 16. Jahrhunderts ein bemerkenswertes Ausmaß erreicht, sodass sie innerhalb der vielfältigen künstlerischen Rezeptions- und Transferprozesse als prägendes Medium betrachtet werden können.[40] Gerade die Werke von Cornelis Cort – dessen Name in den Künstlerbiographien Vasaris nie auftaucht – wurden sowohl nördlich als auch südlich der Alpen u.a. von den zeitgenössisch bedeutendsten Kupferstecher:innen studiert, darunter Hendrick Goltzius und Agostino Carracci.[41] Bereits vor Corts Abreise nach Italien führte er die sog. schwellende Taille ein, welche die Technik des Kupferstichs revolutionierte.[42] Auch aufgrund dieser Neuerung gehörten seine Blätter „[i]nnerhalb weniger Jahre […] zum visuellen Allgemeinwissen unter Kupferstechern“[43] und wurden noch zu seinen Lebzeiten unzählige Male kopiert und neuaufgelegt.[44] Neben der technischen Bravour im Umgang mit dem Grabstichel war auch Corts Fähigkeit, Kunstwerke verschiedener Künstler in Druckgraphiken zu ‚übersetzen‘, einer der Gründe seiner Bekanntheit.[45] Nach seinen ersten Arbeiten mit Tizian, die er 1565 in Venedig aufnahm und die zum künstlerischen Durchbruch für den vermutlich aus der Nähe Amsterdams stammenden Künstler beitrugen, sollte Cort vor allem in Rom mit zahlreichen weiteren

39 Vasari: Vite, S. 24. „Und eine Menge anderer Blätter mit den manichfaltigsten Phantasien, so daß man voll Staunen sieht, was in Kupferstichen und Holzschnitten geleistet worden ist.“ Deutschsprachige Übersetzung zitiert nach Vasari: Leben, S. 352f. Zu der negativen Einschätzung der Druckgraphik in Vasaris Schriften siehe Landau 1983, S. 4. Die tendenziösen Begründungen des negativen Urteils über die Druckgraphik allgemein und insbesondere die fehlerhafte Informationswiedergabe in den *Vite* zu den nordalpinen Kupferstecher:innen hebt hervor: Borea 1990, S. 32f.

40 Zur Sammelpraxis von Übersetzungsgraphik in der Frühen Neuzeit siehe grundlegend Borea 1979, S. 345–402.

41 Zur Bedeutung der technischen Innovationen Cornelis Corts für Hendrick Goltzius und Agostino Carracci siehe Pollack 2021, S. 15–20 und Vitali 2021, S. 31f.

42 Zu Cornelis Cort grundlegend Sellink 2000, S. XXIII–XXXIV; zu der Einführung der schwellenden Taille siehe u.a. Wouk 2015, S. 232–235 u. 243–246 und Pollack 2021, S. 15–29.

43 Pollack 2021, S. 18.

44 Vgl. Sellink 2000, S. XXVII.

45 Vgl. Borea 1979, S. 410.

Malern kooperieren. Doch bereits vor seiner Studienreise war er im Zuge seiner Tätigkeit für das Antwerpener Verlagshaus *Aux Quatre Vents*, für das er vor allem nach den Werken von Frans Floris arbeitete, als Übersetzungsgraphiker tätig gewesen.[46] Das kreative Potenzial und die Stationen dieser geradezu kongenialen Zusammenarbeit, die weit über eine eindimensionale ‚Reproduktion' der Gemälde Floris' hinausging und die spätere druckgraphische Übersetzung der Gemälde Floris' durch den Verlag von Cock prägte, wurde umfassend erforscht.[47] In diesem Rahmen ist anzumerken, dass Karel van Mander für die hier zu untersuchende *Herkulesserie* den ansonsten unbekannten Maler Simon Jansz. Kiez als Urheber der Zeichnungen nach den Gemälden in der Villa nennt, weshalb die *Herkules*-Kupferstiche eher als eine vermittelte, diachrone Kollaboration zwischen Cornelis Cort und Frans Floris verstanden werden können.[48]

Einen weiteren bedeutsamen Faktor für die historische Kontextualisierung der Graphikfolge stellt die bereits hinsichtlich des Gemäldezyklus und der Sammlung Jongelincks angesprochene kulturelle und sprachliche Vielfalt der Handelsstadt an den Ufern der Schelde im 16. Jahrhundert dar, die in der kunsthistorischen Forschung des letzten Jahrzehnts vermehrt auch in Zusammenhang mit der Kunstproduktion der Stadt thematisiert wurde.[49] Insbesondere die Gründung des Verlagshauses *Aux Quatre Vents* im Jahr 1548 und die Kooperation des Verlegers Hieronymus Cock mit dem aus Rom nach Antwerpen übergesiedelten Mantuaner Kupferstecher Giorgio Ghisi trugen demnach entscheidend zur Verbreitung eines neuen, an zeitgenössischen Werken aus dem italienischen Raum orientierten Formenrepertoires unter den lokalen Druckgraphikern bei.[50] Aber auch schon bevor Giorgio Ghisi für Cocks Verlag die großformatigen Druckgraphiken nach den *Stanze* Raffaels realisierte, zirkulierten in der Scheldestadt Übersetzungsgraphiken nach italienischen Kunstwerken, die südlich der Alpen verlegt worden waren. Hierzu zählten unter anderem der Kupferstich von Robetta nach Pollaiuolo (Abb. 3), die von Jacopo Caraglio gestochene sechsteilige Herkulesfolge nach Rosso Fiorentino (Abb. 4) sowie die bereits erwähnte, 1533 datierte, von Agostino Veneziano nach Raffael und Giulio Romano gestochene Folge der *Taten Herkules'* (Abb. 5).[51]

46 Zum interaktiven Arbeitsprozess Cornelis Corts im Verlag *Aux Quatre Vents* siehe u.a. Wouk 2011, S. LVIII–LIX; Wouk 2015, S. 231–238.

47 Vgl. u.a. Wouk 2011, S. LVIII–LIX; Wouk 2015, S. 231–238.

48 Die bei van Mander überlieferte Abzeichnung der Gemälde durch Simon Jansz. Kiez wird weitestgehend in der Forschung akzeptiert. Vgl. Mander: Leben, S. 319.

49 Vgl. u.a. Woodall 2011, S. 1–24 und mit Bezug zu der Kunstproduktion Floris' sowie der Präsenz italienischer Handelsinstanzen in Antwerpen siehe Wouk 2018, S. 127–135.

50 Zur Rolle Ghisis im Antwerpener Verlag *Aux Quatre Vents* siehe Borea 1979, S. 372; Wouk 2015, S. 232–235; Grieken / Luijten / Stock 2013, S. 125.

51 Zu dem Stich Robettas nach Pollaiuolo siehe Sauerländer 2006, S. 47–49; zu den Stichen Caraglios und Venezianos im Zusammenhang mit den Herkulesbildern Floris' zuletzt Wouk 2018, S. 336.

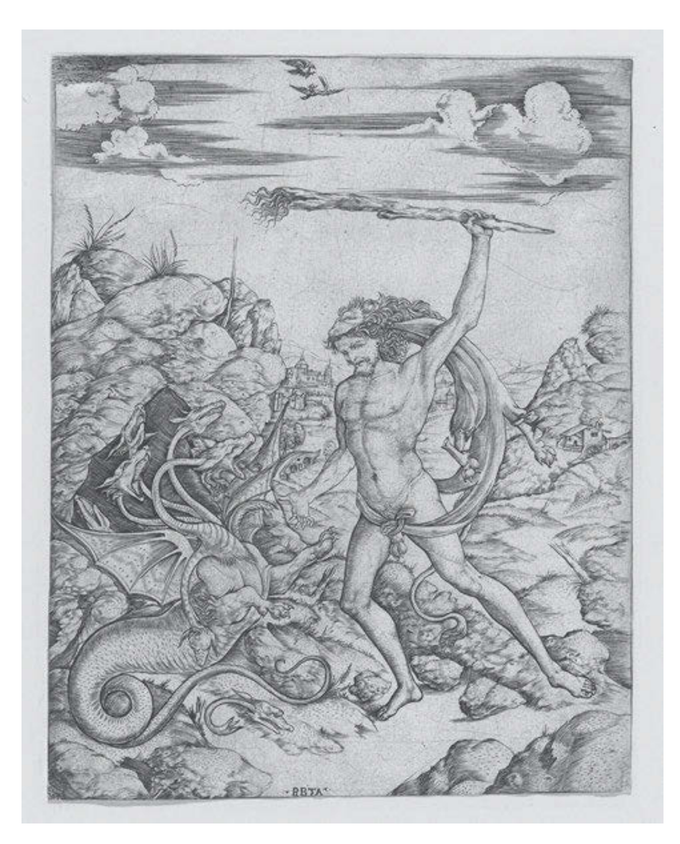


Abb. 3. Cristofano di Michele Martini (Il Robetta) nach Antonio Pollaiuolo: Herkules und die Hydra, 1500–1520, Kupferstich, 237 × 185 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 27.20.2.

Ebenso bestand südlich der Alpen bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein großes Interesse an nordalpinen Druckgraphiken, auch bzw. vor allem von Seiten italienischer Künstler:innen:[52] So schildert Vasari in der Vita Michelangelos beispielsweise, dass der Florentiner Maler und Bildhauer im jungen Alter den *Heiligen Antonius* von Martin Schongauer eifrig abzeichnete und kolorierte, da ihn wahrscheinlich die *varietà* in der Darstellung des Dämonischen faszinierte, wie sich aus den Beschreibungen der Blätter von Dürer durch Vasari schließen lässt.[53] Und Lodovico Dolce berichtet, dass die Wände von Raffaels Atelier mit Druckgraphiken Dürers regelrecht tapeziert waren.[54] Darüber hinaus pflegten die Kupferstecher:innen des mittelitalienischen Raums hinsichtlich der Bildfindungen der ‚Oltremontani' offensichtlich eine genuin künstlerische Neugierde, die anhand der zahlreichen Wiederverwendungen von Motiven und Kompositionen,

52 Vgl. Borea S. 364.
53 Zu der Anekdote Vasaris siehe Borea 1990, S. 20.
54 Zu der Anekdote Dolces siehe Borea 1979, S. 364.



Abb. 4. Giovanni Jacopo Caraglio nach Rosso Fiorentino: Herkules im Gefecht mit der Hydra von Lerna, 1515–1565, Kupferstich, 221 × 182 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-35.595.

etwa aus Stichen Lucas van Leydens, im Kontext der südalpinen Übersetzungsgraphik von Seiten der Forschung nachgewiesen werden konnte.[55] Vor allem die innovativen weiten Landschaftsansichten in den Hintergründen der Stiche des Leidener Malers und Kupferstechers wurden von südalpinen Künstlern hoch geschätzt und intensiv rezipiert, was Giorgio Vasari u.a. in der Schilderung des Lebens Marcantonio Raimondis hervorhebt, deren erster Teil sich gänzlich der nordalpinen Druckgraphik widmet.[56]

Vor diesem Hintergrund wird evident, welche Relevanz den interpretierenden Kupferstichen nach Zeichnungen oder Gemälden als künstlerische Praxis des kulturellen Transfers zukam. Dabei findet in den druckgraphischen Werken gleichsam eine Subversion des mit dem Ideal der ‚Künstlerhand' verbundenen rigiden Autorschaftskonzepts durch den Vorgang der kollaborativen, medialen Übersetzung eines dennoch als künstlerische Autorität inszenierten Werkes statt. Zugleich dokumentieren diese Graphiken den äußerst kreativen Umgang mit Themen, Motiven und Techniken im nord- wie süd-

55 Vgl. Borea 1979, S. 355f.
56 Vgl. Borea 1990, S. 22.



Abb. 5. Agostino Veneziano nach Raffael: Herkules und Antäus, 1533, Kupferstich und Radierung, 239 × 181 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-36.641.

alpinen Raum, welche die kulturell hybride Gestaltung von Kunstwerken, die weniger eine Rarität als die Norm darstellte, ermöglichte. In einem derartigen, von ästhetischen Iterationsmomenten geprägten Entstehungs- und Rezeptionskontext, in dem durch Wiederholung, Wiederverwendung und Umdisponierung mit etablierten Bildfindungen experimentiert wurde, waren – zugespitzt formuliert – der Kreativität kaum Grenzen gesetzt.

3. (Bild-)kulturelle Hybridisierungsprozesse in den *Herkulestaten* Cornelis Corts

Dem zehnteiligen *Herkules*-Gemäldezyklus entsprechend wurde auch die Kupferstichserie auf zehn Blätter gedruckt (Abb. 6–15), die in der ersten Auflage durch ihre Nummerierung in eine eindeutige Betrachtungsreihenfolge gebracht wurden. Diese Ordnung der Graphiken, der die Bildlegenden des vorliegenden Beitrags in Anlehnung an die Forschungsliteratur folgen, wurde jedoch bemerkenswerterweise bereits in der



Abb. 6. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Julius Goltzius: Herkules und Hippodameia, Blatt 1 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, IV. Zustand, 1563–1595, Kupferstich, 225 × 285 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-K-44.

zweiten Auflage aufgegeben und in der dritten modifiziert wieder aufgenommen.[57] Der Name Cornelis Corts wurde erst in der vierten Auflage der Serie angegeben, welche nach der Auflösung des Verlags *Aux Quatre Vents* von Julius Goltzius herausgegeben wurde.[58] In der ersten 1563 durch Hieronymus Cock publizierten Edition waren am unteren Bildrand lediglich die Signatur des Herausgebers und diejenige von Frans Floris als Inventor verzeichnet (Abb. 16).

Mit der Festlegung einer Reihenfolge der Darstellungen in der ersten Auflage der Serie erfolgte eine visuelle Homogenisierung von Floris' Bildfindungen durch die Vereinheitlichung respektive Umdisponierung der Formate.[59] Zusätzlich ergänzte Lampsonius jede Darstellung durch ein einzeiliges Bildepigramm, das auf Latein die dargestellten

57 Vgl. Wouk 2011, S. 14.

58 Vgl. Wouk 2011, S. LIX.

59 Zu der Format- und Hintergrundänderung siehe u.a. Sellink 1994, S. 91 und Weissert 2013, S. 28.



Abb. 7. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules tötet den Löwen, Blatt 2 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, I. Zustand, 1563, Kupferstich, 225 × 285 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-H-1135.

Episoden beschreibt.[60] Eventuell wurde dieser Arbeitsschritt mit den spiegelverkehrten Vorzeichnungen vor Augen durchgeführt, da auf denjenigen Blättern, die zwei Episoden präsentieren – *Herkules und Diomedes* (Abb. 12) und *Herkules und Geryoneus* (Abb. 13) –, unter der linken Bildhälfte die im rechten Hintergrund wiedergegebene Szene beschrieben ist und vice versa.

Neben der Identifizierung der einzelnen Szenen dienen die Verse auch der Rezeptionslenkung, so etwa in dem Kupferstich *Herkules und Antäus* (Abb. 14), dessen Bildepigramm den spannungsreichsten Moment des Geschehens beschreibt.[61] Während des Kampfes

60 Vgl. Wouk 2013, S. 166.
61 *DEFICIT HIC PVGNAX ANTÆVS IN AERE VICTVS NVLLAQ SVBLATO TERRA FEREBAT OPEM*. Übersetzung von Katharina Ost: „Hier erlahmt der kampflustige Antaeus, in der Luft besiegt, und keine Erde brachte dem Emporgehobenen Hilfe."



Abb. 8. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und Cerberus, Blatt 3 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, III. Zustand, 1563, Kupferstich, 225 × 285 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-H-1136.

mit dem Riesen Antäus erkannte Herkules, dass sein Gegner Kraft aus dem Kontakt mit seiner Mutter *Terra* schöpft, und siegte, da es ihm gelang, Antäus in die Höhe zu stemmen, damit dessen Füße den Kontakt zur Erde verlieren.[62] Im Stich Corts hebt Herkules entsprechend der mythologischen Erzählung seinen Gegner in die Luft und ist im Begriff, ihn vor den Augen seiner verzweifelten Mutter zu erdrücken. Die gewählte Figurenkonstellation, mit der personifizierten Erde zu Füßen des Herkules, verleiht dem Kampf eine besondere Grausamkeit, die sowohl im Gemälde Floris' (Abb. 1) als auch im Stich Corts gegenüber den zeitgenössischen Umsetzungen des Themas durch andere Künstler gesteigert erscheint. Während im Stich Agostino Venezianos (Abb. 5), dem die ungewöhnliche Anordnung der drei Figuren entlehnt ist, *Terra* sich mit ihren Händen neben den Kämpfenden auf den Boden stützt und vom Schmerz erstarrt nach

62 Zu der moralisierenden Auslegung der Episode im *Libellus* als Sieg über die mit dem Tastsinn verbundenen Leidenschaften irdischen Ursprungs siehe Velde 1975, S. 225.



Abb. 9. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und der Drache Lade, Blatt 4 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, II. Zustand, ca. 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-H-1137.

oben zu ihrem leidenden Sohn blickt, visualisiert die Komposition von Cort nach Floris den unmittelbar vorausgegangen Augenblick, den des ‚Bewusst-Werdens' der Mutter über den Kampfausgang.[63] Sie blickt entsetzt auf die Füße des Antäus, während ihre Hilflosigkeit körperlich dadurch zum Ausdruck kommt, dass Herkules sich mit seinem Fuß auf ihrer Brust abstützt, um den notwendigen Abstand vom Boden herzustellen und sie gleichzeitig bewegungsunfähig zu machen. Ihre Hände hält die personifizierte Erde hinter ihren Rücken, worin im Gemälde Floris' die Unmöglichkeit einer mütterlichen Intervention zugunsten ihres Sohnes aufscheint, was der Kupferstich Cornelis Corts bewusst amplifiziert.

Wie in Floris' Gemälde, so blickt auch in Corts Stich *Terra* nicht nach oben, sondern starrt auf die vor ihr in der Luft schwebenden Füße ihres Sohnes und erkennt die schreckliche Konsequenz des Kampfgeschehens. Allerdings kommt ihre auch im Bildepigramm

63 Zur Ikonographie des Kupferstichs Agostino Venezianos siehe Aldovini 2005, S. 297.



Abb. 10. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules tötet die Hydra von Lerna, vermutlich Blatt 5 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, II. Zustand (unnummeriert), 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1905-3926.

unterstrichene Ohnmacht in der druckgraphischen (Re-)Invention von Floris' Gemälde noch stärker zum Ausdruck, indem ihr hier jede Bewegung verweigert wird, da sie mit der Erde körperlich verwachsen ist: Ihre Haarsträhnen und Finger gehen in Grashalme über, wirken wie deren Wurzeln oder Verlängerungen, lassen in der künstlerisch virtuosen Linienführung die anthropomorphe Kontur der Figur verschwimmen und vereinen das Abstraktum mit der von ihm verkörperten Natur. Die kunstfertige Gravurtechnik Corts, der wenig später auf Konturlinien verzichten würde, findet in diesem Bildsujet einen geradezu programmatischen Gegenstand.[64] Die einzelnen Linien, die an dem einen Ende Teil der Erde als Vegetation und an dem anderen Ende Teil ihrer Figuration sind, lassen sich somit als eine bildimplizite Reflexion über die Darstellungsfähigkeit respektive das gestalterische Potenzial des druckgraphischen Mediums verstehen.

64 Zu der Abschaffung der Konturlinie bei Cort siehe Pollack 2021, S. 17.



Abb. 11. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und Achelos, vermutlich Blatt 6 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, II. Zustand (unnumeriert), 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1905-3927.

Der weite Landschaftsausblick im rechten Bildhintergrund sowie der Baumstamm mit den an mehreren Stellen auf der Erdoberfläche verlaufenden Wurzeln wurden der Bildkomposition erst in Cornelis Corts Kupferstich hinzugefügt. In Bezug auf diese Darstellungselemente und in Anbetracht der gängigen produktiven Nutzung von unterschiedlichen Vorbildern für Druckgraphiken kann argumentiert werden, dass Cort sowohl auf die Stiche Venezianos als auch die Landschaftskomposition Robettas zurückgriff (Abb. 3), der in Anlehnung an die Tafeln Pollaiuolos etwa den Kampf des Herkules mit der Hydra vor einem ähnlichen, sich im rechten Hintergrund öffnenden Ausblick darstellte.[65] Dass Pollaiuolo und Robetta ihrerseits mit ihren Landschaftsdarstellungen wiederum nordalpine Bildtraditionen rezipierten, unterstreicht nochmals die durch eine anachronistische Gegenüberstellung von Kunsträumen kaum fassbare, extraordi-

65 Zu der Rezeption von Robettas Graphiken bei Floris und Cort, allerdings nicht auf die Landschaft, sondern auf die Figuren bezogen, siehe Weissert 2013, S. 42.



Abb. 12. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und Diomedes, Herkules und Cacus, vermutlich Blatt 7 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, II. Zustand (unnumeriert), 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1905-3930.

näre transalpine Mobilität von Bildern in der Frühen Neuzeit sowie ihre vielfältige Rezeption, die dadurch ihre ästhetische respektive soziokulturelle Relevanz bestimmen.[66] Corts (Re-)Inventio der Gemälde Floris' übersetzt somit in der Druckgraphik interpretierend Bildfindungen, die selbst bereits nord- und südalpine Bildkulturen amalgamieren und reflektiert die Praxis künstlerischer *imitatio* in ihrer Bedeutsamkeit als mediales Dispositiv des kulturellen Transfers.

Dieser innovative und zugleich selbstreflexive Charakter der Übersetzungsgraphiken von Cort manifestiert sich auch in der Darstellung von Herkules' Kampf mit der Hydra von Lerna (Abb. 10), der schwersten Tat des Halbgottes: Hier öffnet sich ein Ausblick auf einen um die perspektivisch angelegte Festungsarchitektur im rechten Hintergrund verlaufenden, ausgetrockneten Wassergraben, in dem eine gewaltige Krebsarmee in

66 Zur Rezeption nordalpiner Druckgraphik u.a. durch Robetta siehe Borea 1979, S. 364–366.



Abb. 13. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und Geryoneus, Herkules und der Erymanthische Eber, Blatt 8 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, III. Zustand, 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-H-H-1141.

Richtung des Vordergrunds voranschreitet.[67] Dort haben bereits die ersten Krustentiere – zwei Taschenkrebse und zwei Hummer – den beinahe die gesamte Bildfläche einnehmenden Nahkampf erreicht und richten ihre Scheren angriffslustig auf den linken Fuß des mit der Hydra streitenden Halbgottes. Der eine von Juno entsandte Krebs, auf den die Figur Herkules' im Bild tritt und der im Begriff ist, diesen zu beißen, spielt auf die traditionelle Erzählung des Mythos an und ist dementsprechend häufig in Darstellungen des Kampfes des Halbgottes mit der Lernäischen Hydra zu sehen; so etwa im Stich Caraglios nach Rosso Fiorentino (Abb. 4). Dass jedoch dem einen Krebs eine ganze Horde seiner Artgenossen folgt, stellt eine ikonographische Neuerung dar. Das ausgetrocknete Flussbett kann mit der im *Libellus* geschilderten tugendhaften Tat der Trockenlegung des Sees durch Feuer in Verbindung gebracht werden, die mit der etymologischen Ver-

67 Zur Charakterisierung des Kampfes mit der Hydra als schwierigste Tat des Herkules siehe Sauerländer 2006, S. 45f.; die Transkription der Passage aus dem *Libellus* findet sich bei Velde 1975, S. 222.



Abb. 14. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und Antäus, vermutlich Blatt 9 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, II. Zustand (unnumeriert), 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1905-3928.

wandtschaft des Wortes ‚Hydra' mit dem Altgriechischen ‚Hydor' (ὕδωρ, Wasser) in Verbindung steht.[68] In diesem Sinne nimmt auch das Bildepigramm auf den Sumpf von Lerna Bezug, der als Schauplatz des Kampfes gilt: „Unermüdlich Kriege führend mit ihren immer wieder lebendig werdenden Köpfen wird die Argivische Hydra bei dem Sumpf von Lerna zerschmettert."[69]

Die sprachlich von Lampsonius angedeutete Monstrosität der Hydra ist in ihrem Erscheinungsbild als extravagantes, zoologisches Kompositum greifbar: Ihr Rumpf sowie ihre Beine erinnern an ein Krustentier, während ihre schlangenartigen Schwänze, die sich an den Spitzen ineinander verschlingen, der schuppigen Hautoberfläche der zahl-

68 Zur moralisierenden Auslegung der Herkulestaten im *Libellus de deorum imaginibus* siehe Velde 1965, S. 118.

69 *INDEFESSA GERENS REDIVIVIS BELLA COLVBRIS – ARGOLIS AD LERNAE TVNDITVR HYDRA VADUM*. Übersetzt bei Sauerländer 2006, S. 80.



Abb. 15. Cornelis Cort nach Frans Floris, verlegt von Hieronymus Cock: Herkules und Atlas, vermutlich Blatt 10 von 10 aus der Serie der Herkulestaten, II. Zustand (unnumeriert), 1563, Kupferstich, 232 × 287 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1905-3931.

reichen Schlangenhälse entsprechen, die Herkules nacheinander zerschmettern muss. Die immer nachwachsenden Köpfe sind wiederum zum Teil wie Schlangen gebildet, zum Teil ähneln sie kaum identifizierbaren Mischwesen. Um die zahlreichen Hälse der Hydra, die im Gemälde Floris' unterschiedliche Oberflächentexturen und Farbschattierungen aufgewiesen haben muss, vom fortlaufenden Nachwachsen abzuhalten, benötigte Herkules die Hilfe seines Gefährten Jolaus. Auf dem Kupferstich ist er im Begriff, die von Herkules geschlagenen Wunden mit einem Feuerstab auszubrennen. Und doch gibt die Darstellung – erneut – den spannungsvollen Höhepunkt der Schlacht wieder, da die Anzahl der noch lebendigen, sich heftig wehrenden Köpfe der Hydra diejenige der abgetrennten Häupter überwiegt und die ersten Krustentiere der aus dem Hintergrund heraneilenden Krebsarmee, die den Halbgott und seinen Gehilfen zu verletzen versuchen, bei den Füßen von Herkules angelangen.

Weitere wichtige Gestaltungselemente der Graphik lassen sich mit Blick auf die Hängung des verloren gegangenen Hydra-Gemäldes von Floris in der sog. Herkules-



Abb. 16. Cornelis Cort nach Frans Floris: Herkules tötet den Löwen, Detail aus Abb. 7.

kammer der Villa Jongelincks verstehen: Bezüglich der gemalten Darstellung, deren Figurengruppe im Vordergrund mit derjenigen des Kupferstichs höchst wahrscheinlich übereinstimmte, soll an dieser Stelle eine quellenmäßig nicht belegbare, aber auf der Basis rezeptionsästhetischer Überlegungen entwickelte Hypothese aufgestellt werden: Wenngleich den Maßen der Leinwände bislang anhand der Archivalien keine Sujets zugeordnet werden konnten, identifizierte Carl van de Velde die einzige quadratische Leinwand des Zyklus als Kaminstück.[70] Vor diesem Hintergrund kann vermutet werden, dass der Kupferstich die von der Fackel aufsteigenden Rauchwolken aus dem Gemälde Floris' übernahm, in welchem diesem Bilddetail eine zusätzliche rezeptionsästhetische Relevanz zukam. Hätte dieses über einem brennenden Kamin gehangen, so stünde das rauchende und knisternde Kaminfeuer zu den gemalten Flammen in Analogie. Dadurch würde ein bemerkenswerter sensorischer Eindruck evoziert, in dem die der Hydra zugefügten Verbrennungen mit dem Zischen und dem qualmenden Rauch eines realen Feuers eine synästhetische Einheit bildeten. Eine solche Form bildlicher Evidenz würde erneut darauf verweisen, wie rezeptionsästhetische Überlegungen sowohl die Bildhängung als auch generell das Ausstattungsprogramm eines derart ästhetisierten Ortes wie der Villa Jongelincks prägten.

In der Graphik fällt diese kontextgebundene Kodierung des Motivs weg: Durch den intermedialen Transfer kam es zu einer Aufhebung dieser Ortsgebundenheit des Bildes, sodass die Verortung des Kampfes vor den – höchstwahrscheinlich erst in der Graphik der Komposition hinzugefügten – Stadtmauern als eine den veränderten Rezeptionszusammenhang der Kupferstiche betonende Variation gegenüber den Gemälden betrachtet werden kann. Nicht nur real, sondern auch innerbildlich hat die Darstellung

70 Vgl. Velde 1965, S. 121.

der heroischen Schlacht(en) das geschlossene, private *Interieur* von Jongelincks Villa verlassen und gelangte durch Corts *(re)inventio* und Cocks verlegerisches Handeln nun in das *Exterieur* der Außenwelt.

4. Ästhetische Reflexionen medialer und kultureller Transformationen in den Tapisserien Michiel de Bos'

Die von Hieronymus Cock publizierten Kupferstiche, die sich explizit der druckgraphischen Wiedergabe gemalter Vorlagen widmeten, bezogen sich bis zum Zeitpunkt der ersten Edition der *Taten des Herkules* in erster Linie auf religiöse Aufträge in Sakralräumen.[71] Somit stellte die druckgraphische Veröffentlichung und Vervielfältigung eines Gemäldezyklus aus bürgerlichem Privatbesitz eine signifikante Erweiterung des etablierten Gegenstandsspektrums von Übersetzungsgraphiken sowie eine gewinnversprechende Neuerung in der protokapitalistisch organisierten Antwerpener „Bildindustrie"[72] dar. Die Serie brachte den „neuesten und spektakulärsten Herkules-Zyklus, den es damals in Antwerpen zu sehen gab",[73] in Umlauf und fungierte als künstlerische Voraussetzung für die rasante Verbreitung der Bildfindungen Floris' in unterschiedlichen Medien.[74]

Im Kontext der – durch Phänomene der kreativen Aneignung und eines damit verbundenen hohen interpikturalen Reflexionsgrades von Bildern gekennzeichneten – visuellen Kultur der Frühen Neuzeit waren die Gemälde Floris' respektive die Kupferstiche Corts zudem vermutlich aufgrund ihres eigenen kreativen Umgangs mit der Darstellungstradition geradezu prädestiniert, den Bildtypus der Herkulestaten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachhaltig zu prägen. Als sich etwa 1565 Albrecht V. Herzog von Bayern, beraten von Marx Fugger in Augsburg und seinem Bruder Hans Fugger in Antwerpen, entschloss, für den *Großen Saal* des Schlosses Dachau einen Tapisserien-Zyklus mit den „forze Herculis"[75] in den südlichen Niederlanden, dem Zentrum

71 Vgl. Wouk 2018, S. 353.

72 Sauerländer 2003, S. 24.

73 Sauerländer 2006, S. 73.

74 Zu der Rezeption der *Herkules*-Stiche auf den Reliefs eines 1570 datierten norditalienischen Paradeschilds siehe Wouk 2017, S. 1f.; zur Rezeption der Herkulesfiguren in den Bordüren der *Sheldon Tapisserien* siehe Wells-Cole 1997, S. 102. Außerdem wurden die Herkulesbilder in den 1666 fertiggestellten Holzreliefs an der Decke des Toulouser Parlaments rezipiert, siehe dazu Wouk 2011, S. 15.

75 Zitiert aus dem Brief vom 21. Januar 1565 von Marx Fugger an Albrecht V., dem auch ein Schreiben Hanns Fuggers aus Antwerpen angefügt war, das Informationen wie etwa die Preisangaben zu Manufakturen enthielt. Vgl. Sauerländer 2006, S. 72f.

der europäischen Teppichweberei, in Auftrag zu geben, wurde programmatisch der zeitgenössisch berühmteste Herkuleszyklus als Vorlage für die Kartons gewählt.[76]

Der außerordentlich prestigeträchtige Auftrag, der insgesamt dreizehn Bildteppiche mit Herkulesszenen, zehn Wappenteppiche und acht Wappenkissen umfasste, wurde in der Antwerpener Weberei des Michiel de Bos innerhalb kürzester Zeit fertiggestellt.[77] Mit der Ausnahme der querformatigen *Hydra*- (Abb. 17) und *Kentauren*-Gobelins, die ca. 500 × 700 cm bzw. 500 × 800 cm messen, handelt es sich mehrheitlich um quadratische Formate, deren durchschnittliche Höhe bei ca. 550 cm liegt – ein selbst für Tapisserien bemerkenswertes Größenverhältnis.[78] Aus der Briefkorrespondenz zwischen den Fuggern und dem bayerischen Herzog geht hervor, dass die gewünschten „gweltigen grossen figurn, doch ohne seyden",[79] also in der kostengünstigeren Variante, ausschließlich aus Wolle gewirkt werden sollten.[80] Die Forderung, dass „alles allein von 2 Farben principaliter, ohne die schattierung"[81] zu realisieren war, wurde von der Manufaktur geschickt für eine dynastische Anspielung auf die Farben des Wittelsbacher Adelsgeschlechts genutzt. In ihrer Komposition nahmen die in Weiß- und Blautönen fertiggestellten *Herkules*-Gobelins in zehn von den dreizehn Behängen eng auf die Kupferstichserie Corts Bezug:[82] Sie griffen, mit einer Ausnahme, spiegelverkehrt den Bildaufbau der Druckgraphiken auf, reduzierten und modifizierten in einigen Fällen leicht die komplexe Figurenanordnung von Cort nach Floris im Vordergrund und stellten die Protagonisten vor einen strahlend blauen Hintergrund.[83] Auch die lateinischen Bild-

76 Guy Delmarcel stellte hingegen die Hypothese auf, dass die Tapisserien nach den Gemälden von Floris realisiert wurden, ohne die Vermittlung der Druckgraphik, da die Gemälde sich ebenso auf die Figuren konzentriert hätten, vgl. Delmarcel 1999, S. 180. Die Tapisserien wurden in der NS-Zeit aus dem Bestand der Bayerischen Schlösserverwaltung requiriert, um anlässlich des Staatsbesuches des italienischen Diktators Benito Mussolini an den Wänden des ‚großen Saals' des sog. Führerbaus in München angebracht zu werden, in dem zu diesem Anlass ein Empfangsfrühstück stattfand, siehe dazu ausführlich Sauerländer 2007, S. 82–87. Zu der propagandistischen Instrumentalisierung des Mediums der Tapisserie in der NS-Zeit mit Bezug auf die Provenienz der Tapisserien de Bos' siehe außerdem Seckendorff 1995, S. 136f. sowie Prölß-Kammerer 2000, S. 82f.

77 Vgl. Heym 2006, S. 11.

78 Vgl. Heym 2006, S. 12.

79 Sauerländer 2006, S. 73.

80 Siehe dazu Sauerländer 2006, S. 72 sowie Heym 2006, S. 10f.

81 Sauerländer 2006, S. 73

82 Vgl. Heym 2006, S. 10; Sauerländer 2006, S. 76.

83 Die zehn Gobelins, die die Kupferstichserie Corts rezipieren, geben dessen Bildkompositionen spiegelverkehrt wieder, mit Ausnahme der *Herkules und Hippodameia* darstellenden Tapisserie, deren Ausrichtung mit derjenigen des Kupferstichs deckungsgleich ist. Eine weitere auffällige kompositorische Variation gegenüber den Druckgraphiken ist bei der Tapisserie *Herkules und der Drache Lade* zu vermerken, die zwar der Ausrichtung der druckgraphischen Bildkomposition folgt, jedoch die Herkulesfigur, die im Kupferstich als Rückenfigur dargestellt ist, in frontaler Ansicht wiedergibt.

inschriften von Lampsonius, die in den Stichen Corts am unteren Bildrand platziert wurden, sind – nun in der oberen Bordüre der Herkulesteppiche – wiederzufinden.[84]

Diese enge intermediale Bezugnahme auf druckgraphische Vorbilder wird von den Tapisserien sowohl in produktions- als auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht reflektiert: Die farblich reduzierte Gestaltung der Figuren im Vordergrund des Gobelin-Zyklus kann als Referenz auf das monochrome Liniennetz der Kupferstiche verstanden werden, welches durch die tonale Variation der Linie die Hell-Dunkel-Effekte der Körpermodellierung erfasst. Zugleich imitieren die unterschiedlichen Grau-Töne der Wollfäden der ‚gewirkten Grisaille' skulpturale Techniken, zu denen – technisch betrachtet – der Einsatz des Grabstichels auf der Kupferplatte als künstlerische Subtraktion eines Materials gezählt werden kann. Der gewirkte *Herkules*-Zyklus ist daher einerseits durch motivische „Einzelreferenzen"[85] auf die Bildfindungen von Cort nach Floris und andererseits im Sinne einer „Systemreferenz"[86] auf das Medium der (Übersetzungs-)Graphik gekennzeichnet, deren erneute Transformation in ein differentes Bildsystem, dasjenige der Tapisserie, werkinhärent thematisiert wird.

Entsprechend der beschriebenen Kompositionsprinzipien ist in dem seitenverkehrt wiedergegebenen Bild des Kampfes mit der Lernäischen Hydra (Abb. 17) die Szene auf die Figurengruppe von Herkules, Jolaus und der Hydra reduziert. Von der voranschreitenden Krebsarmee im Hintergrund des Stiches Corts wurden in die Tapisserie nur drei Krustentiere übernommen, die neben der Hydra harmlos wirken. Die Herkulesfigur hingegen ist im Vergleich mit dem Stich Corts kriegerischer gerüstet: Die traditionelle hölzerne Keule des Halbgottes, deren Einfachheit zur Dramatisierung des Kampfs zwischen dem Helden und dem mächtigen, niederträchtigen Wesen im Kupferstich beizutragen schien, ist in dem gewirkten Bild für Albrecht V. durch einen Streitkolben ersetzt. Willibald Sauerländer hat 2006 in den anlässlich der Restaurierung der Tapisserie veröffentlichten Studien diesbezüglich überzeugend dargelegt, dass die gesteigerte Brutalität der Herkuleskämpfe in der Tapisseriefolge und spezifisch auf dem Hydra-Bildteppich im Zusammenhang mit der Religionspolitik des bayerischen Herzogs zu betrachten ist, der gerade in den Jahren der Beauftragung der Teppichfolge die Rekatholisierung vehement voranzutreiben suchte.[87] Das eindeutigste ikonographische Element des Bildes, welches die konfessionelle Semantisierung des Kampfes anzeigt, stellt für Sauerländer die Schildkröte dar, die Herkules in der Tapisserie anstelle des Krebses zertritt.[88] Das gepanzerte Reptil sei zum einen ein Symbol der Trägheit, fungiere zum anderen aber auch, da

84 Vgl. Heym 2006, S. 12.
85 Robert 2014, S. 75.
86 Robert 2014, S. 75.
87 Vgl. Sauerländer 2006, S. 82.
88 Vgl. Sauerländer 2006, S. 82.



Abb. 17. Michel de Bos (Manufaktur): Herkules und die Hydra, 1566/1567, Wolle, 710 × 525 cm, München, Akademie der Wissenschaften, Inv.-Nr. BSV.WA 67.

sie vom Gewicht ihres Panzers niedergedrückt im Schlamm kriecht, als diffamierendes Ketzerbild.[89] Eine Analyse der weiteren Tapisserien hinsichtlich ihrer konfessionellen (Um-)Kodierung für den bayerischen Auftraggeber kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Vielmehr sollen hier die verschiedenen Schichten intermedialer Rezeption fokussiert werden, genauer die Verknüpfung der Rezeption von Gemälden in Druckgraphiken mit derjenigen von Druckgraphiken in Tapisserien.

Angesichts der in dem Grisaille-Effekt greifbaren systematischen Reflexion über mediale Gemeinsamkeiten zwischen den Tapisserien und den ihnen zugrundliegenden Kupferstichen erweisen sich in diesem Zusammenhang die dezidierten Abweichungen von den Entwürfen Corts nach Floris in besonderem Maße als bedeutsam. Sie markieren Erweiterungen des Antwerpener Zyklus, die bezeichnenderweise aber ebenfalls durch einen die nord- und südalpinen Darstellungstraditionen zusammenführenden künstlerischen Rezeptionsprozess charakterisiert sind.

Verdeutlicht werden kann dies ausgehend von der offensichtlichen Beobachtung, dass der Gobelin-Zyklus nicht zehn Episoden wie die Druckgraphikserie, sondern drei-

89 Sauerländer 2006, S. 82.



Abb. 18. Michel de Bos (Manufaktur): Herkules erwürgt als Kind die Schlangen der Hera, 1566/1567, Wolle, 533 cm (Höhe links) × 535 cm (Breite oben), 530 cm (Höhe rechts) × 533 cm (Breite unten), Bayerische Schlösserverwaltung, Inv.-Nr. BSV.WA 65.

zehn zählt.[90] Die Herkulestaten der Kupferstiche Corts wurden um drei Episoden aus dem Leben des Halbgottes ergänzt: *Herkules erwürgt als Kind die beiden Schlangen* (Abb. 18), *Die Vertreibung der stymphalischen Vögel* und *Die Aufrichtung der beiden Säulen*.[91] Während bislang in der Forschung nur festgestellt wurde, dass für diese drei Gobelins andere ‚Vorlagen' verwendet worden seien als die Stiche Corts, kann m.E. zumindest für die Tapisserie der *Erwürgung der beiden Schlangen* die rezipierte Druckgraphik ausgemacht

90 Vgl. Sauerländer 2006, S. 69.
91 Vgl. Sauerländer 2006, S. 76.

werden.[92] Was die Kompositionen von Cort nach Floris betrifft, besteht in der kunsthistorischen Literatur – wie bereits ausgeführt – Konsens darüber, dass die Figuren im Vordergrund sich an den *Herkules*-Kupferstichen aus dem südalpinen Raum wie denjenigen Caraglios und Venezianos orientierten. Aus der ursprünglich vermutlich noch mehrere Blätter zählenden *Herkules*-Serie, die Agostino Veneziano nach Raffael respektive Giulio Romano realisierte und die als Grundlage für die Komposition des *Herkules und Antäus*-Blatts von Floris und Cort angeführt wird, ist gegenwärtig ein weiteres bekannt, das *Herkules in der Wiege* darstellt (Abb. 19).[93] Wie die Antäus-Graphik ist auch dieser Kupferstich auf 1533 datiert und weist dieselbe ornamentale Rahmung am unteren Bildrand auf, welche den für Inschriften freigelassenen Bereich einfasst. Die Komposition des Bildteppichs mit der Darstellung der *Erwürgung der beiden Schlangen* (Abb. 18) stimmt im Aufbau mit derjenigen der Druckgraphik von Veneziano (Abb. 19) überein. Lediglich die architektonische Gliederung des Darstellungsraumes sowie die Anbringung der innerbildlichen Lichtquelle weisen einige Unterschiede auf: Während in der Graphik die Figur Amphytrions eine Öllampe in ihrer rechten Hand hält und den Säugling frontal beleuchtet, wodurch der Schattenwurf auf der Wand hinter dem Herkulesknaben entsteht, hängt in der Darstellung auf der Tapisserie eine Lichtquelle an einer Schnur von oben herab. Die nur geringfügige Abweichung der beiden Bilder untereinander legt für den Vorlagenkarton der Tapisserie die Verwendung des Stichs Venezianos äußerst nahe. Neben der angesprochenen Referenz auf die bildlichen Herausforderungen druckgraphischer Übersetzungen – wie jener Corts – zeichnen sich die Tapisserien somit durch die Wiederaufnahme von deren intensiver (inter-)kultureller Transferleistung aus und rezipieren erneut jene italienischen ‚Vorlagen', welche bereits den Antwerpener Graphiken und zuvor den Gemälden Floris' zugrunde lagen.

Vor diesem Hintergrund sind die (Re-)Inventionen des *Herkules*-Zyklus von Frans Floris nicht nur untereinander vergleichend zu betrachten, sondern als Phänomene frühneuzeitlicher Intermedialität stets im Sinnes eines „dynamisch-dialektische[n] Geschehen[s]"[94] zu begreifen, das auch „auf der Seite der Rezipienten einer gedanklichen Doppelbewegung zwischen Distinktion und Fusion" bedurfte.[95] Die Dichte an medienübergreifenden Referenzen in den Tapisserien führt demnach auf paradigmatische Weise die Hybridisierung nord- und südalpiner Darstellungstraditionen durch einen kreativen Umgang mit existierenden Bildfindungen fort, welche bereits der *Herkules*-

92 Für Sauerländer galten 2006 die Vorlagen für die drei nicht auf Bildfindungen nach Cort und Floris beruhenden Tapisserien als noch nicht identifiziert. Vgl. Sauerländer 2006, S. 76.

93 Zu der Serie von Agostino Veneziano nach Raffael und Giulio Romano siehe Aldovini 2005, S. 295–297.

94 Robert 2014, S. 75.

95 Robert 2014, S. 75.

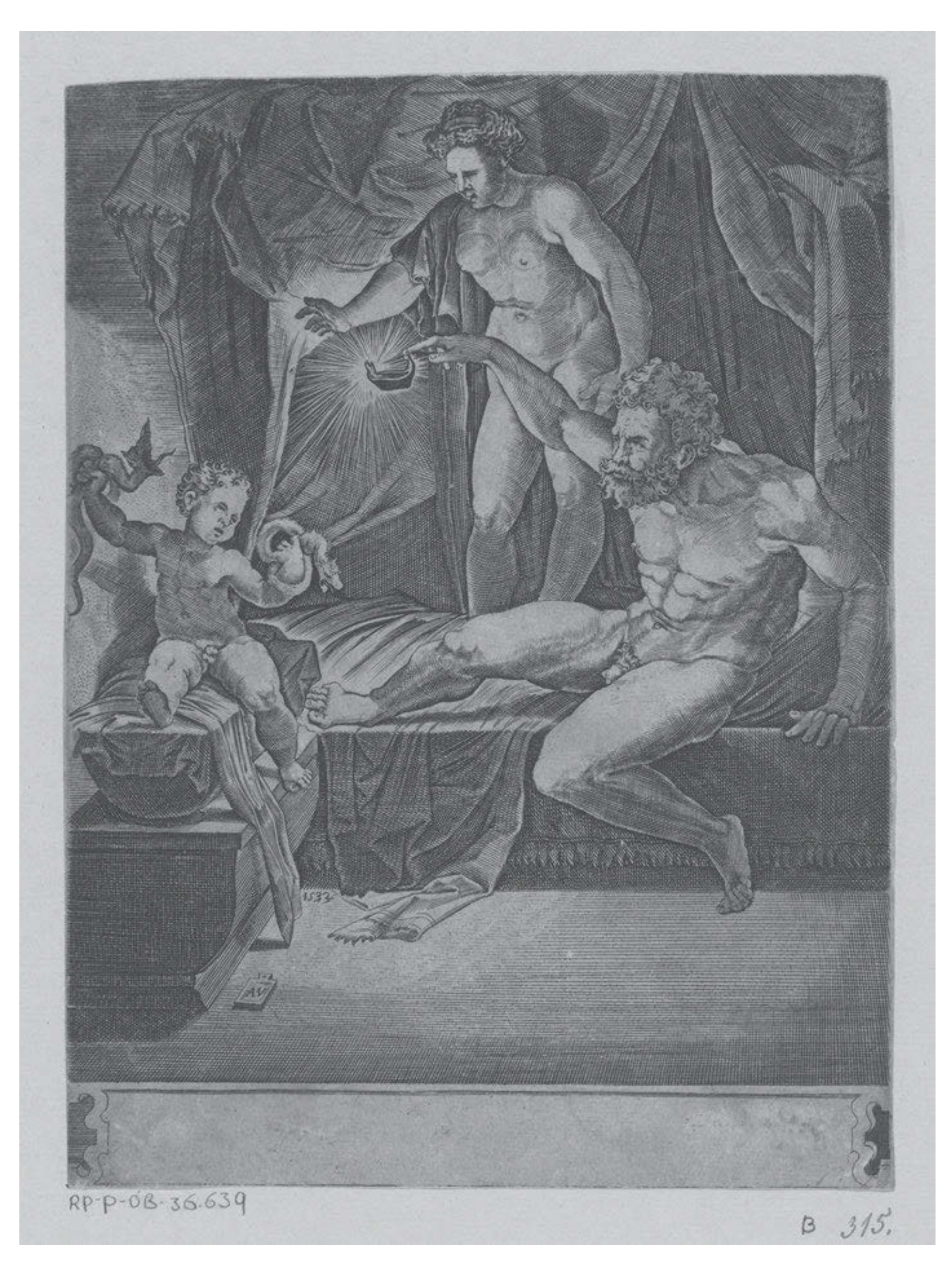


Abb. 19. Agostino Veneziano nach Giulio Romano: Herkules in der Wiege, 1533, Kupferstich, 241 × 180 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-36.639.

Zyklus von Frans Floris sowie dessen graphische Übersetzung durch Cornelis Cort, Dominicus Lampsonius und Hieronymus Cock vornahm. Unterschiedliche Vorbilder und Medien werden in den verschiedenen *Herkules*-Zyklen amalgamiert, sodass ästhetische Produktion und künstlerische Rezeption konzeptuell enggeführt werden und ihrerseits eine „gedankliche[] Doppelbewegung"[96] der Rezipierenden initiieren. So verflechten die Tapisserien den berühmtesten *Herkules*-Zyklus nördlich der Alpen mit den ihrerseits eine visuelle Autorität besitzenden *Herkules*-Graphiken nach Raffael und Giulio Romano zu einer neuen künstlerischen Einheit und legen gleichzeitig diese ästhetische Strategie der ‚Fusion' offen, welche die gewirkten Bilder, wie zuvor die Antwerpener Druckgraphiken und auch Gemälde, auszeichnet.

Mit der 1567 erfolgten Hängung der Tapisserien an den Wänden des *Großen Saals* des Dachauer Schlosses, in dessen komplexer Ausstattung die Repräsentation der Wittelsbacher als Nachkommen des *Hercules Alemannus* kulminierte, stellte der Herzog neben der programmatischen dynastischen Zelebrierung seines Adelsgeschlechts daher auch seine ‚Kennerschaft' als Kunstmäzen zur Schau.[97] Den Hybridisierungsprozessen im transalpinen Austausch kam dadurch eine bemerkenswerte kulturell-dynastische Relevanz zu, so möglicherweise wenn der bayerische Herzog etwa in der Anwesenheit von auswärtigen Gästen sein privilegiertes Wissen über die differenten Vorlagen unter Beweis stellen konnte.

Darüber hinaus (re-)aktivierten die Tapisserien für Albrecht V. auf der funktionalen Ebene die von den *Herkules*-Gemälden Floris' vorgenommene Anspielung auf das Medium der fürstlichen Repräsentation *par excellence*:[98] Die Gemälde in Jongelincks Villa waren, wie Edward H. Wouk 2018 pointiert festhielt, „emphatically *not* tapestries",[99] indem sie sowohl durch ihre textile Beschaffenheit der Leinwand als auch durch das Bildsujet auf die traditionell den aristokratischen Gesellschaftsschichten vorbehaltene Repräsentation mittels des Mediums der Tapisserie und hier insbesondere der Herkules-Ikonographie anspielten.[100]

Die unterschiedlichen intermedialen (Re-)Inventionen der Gemälde Floris' spiegeln somit eine für die Frühe Neuzeit charakteristische Mobilität der Bilder respektive die Flexibilität ihrer Semantiken wider, welche mit einer exzeptionellen dynamischen

96 Robert 2014, S. 75.

97 Zu dem umfangreichen Ausstattungsprogramm des *Großen Saals* um 1568 – dem Jahr der Hochzeit zwischen dem Wittelsbachischen Erbprinzen Wilhelm und Renate von Lothringen – siehe ausführlich Sauerländer 2006, S. 64–69.

98 Zu der medialen Anspielung der *Herkules*-Gemälde auf die Tapisserie vgl. Wouk 2018, S. 337.

99 Wouk 2018, S. 337.

100 Vgl. Wouk 2018, S. 337. Zu der Nutzung von Gemälden in den bürgerlichen Häusern der Niederlande zur Mitte des 16. Jahrhunderts in Anlehnung an deren Verwendung in der höfischen Repräsentationspraxis siehe auch Weissert 2013, S. 44.

Qualität künstlerischer Rezeptionsprozesse einherging.[101] Die Reflexion über diese Prozesse erweist sich bei den *Herkulestaten* dabei – wie dargelegt wurde – als eine gleichermaßen medienübergreifende wie kulturelle Transferleistung: Waren die *Herkules*-Gemälde ihrerseits von einer funktionalen Aneignung der heroischen Selbstinszenierung und Repräsentation aus der ‚höfischen Welt' gekennzeichnet und verbanden dies mit der künstlerischen Rezeption südalpiner Bildformeln, so löste wiederum die Druckgrahikserie die konzeptuelle Exklusivität der Gemälde auf und popularisierte ihre Bildinventionen. Und hatten die Gemälde jene fürstliche Repräsentation für die (Selbst-) Repräsentation des gebildeten und in Kunstdiskursen versierten, aufstrebenden Bürgertums in den Niederlanden übersetzt, so machten die Druckgraphiken diese Bildfindungen europaweit einem breiteren Publikum zugänglich. In letzter Instanz reinszenierte schließlich der Tapisserien-Zyklus jene implizierte – jedoch programmatisch nicht eingehaltene und in der druckgraphischen *(re-)inventio* negierte – Exklusivität der *Herkules*-Bilder nach Frans Floris.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Mander: Leben = Mander, Karel van: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler, 1604, Worms 1991.

Vasari: Leben = Vasari, Giorgio: Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, hg. von Ludwig Schorn / Ernst Förster / Julia Kliemann, Bd. 3, Teil 2, Stuttgart / Tübingen 1845.

Vasari: Vite = Vasari, Giorgio: Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, 1568, Florenz 1984.

Sekundärliteratur

Aldovini 2005 = Aldovini, Laura: Kat.-Nr. 75. Ercole soffoca Anteo, in: Sylvie Béguin / Francesca Piccinini (Hgg.): Nicolò dell'Abate. Storie dipinte nella pittura del Cinquecento tra Modena e Fontainebleau. Katalog zur Ausstellung im Foro Boario in Modena, Mailand 2005, S. 297.

Alloa / Cappelletto 2020 = Alloa, Emmanuel / Cappelletto, Chiara: The *Dynamis* of the Image (and the Genesis of a Book), in: Emmanuel Alloa / Chiara Cappelletto (Hgg.): Dynamis of the Image. Moving Images in a Global World, Berlin / Boston 2020 (Contact Zones 5), S. 1–12.

Antal 1929 = Antal, Friedrich: Zum Problem des niederländischen Manierismus, in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur 1/2 (1927/1929), S. 207–256.

101 Zum Begriff der *Dynamis* der Bilder siehe Alloa / Cappelletto 2020, S. 3–5.

Berger 2010 = Berger, Joachim: Herkules – Held zwischen Tugend und Hybris. Ein europäischer Erinnerungsort der Frühen Neuzeit, in: Irene Dingel / Matthias Schnettger (Hgg.): Auf dem Weg nach Europa. Deutungen, Visionen, Wirklichkeiten, Göttingen 2010 (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz. Beiheft. Abteilung für Abendländische Religionsgeschichte 82), S. 79–106.

Bloemacher 2016 = Bloemacher, Anne: Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael, München 2016.

Borea 1979 = Borea, Evelina: Stampa figurativa e pubblico dalle origini all'affermazione nel Cinquecento, in: Giovanni Previtali (Hg.): Storia dell'arte italiana. Bd. 2: L'artista e il pubblico, Turin 1979, S. 317–411.

Borea 1990 = Borea, Evelina: Vasari e le stampe, in: Prospettiva. Scritti in ricordo di Giovanni Previtali, 1989–1990, Florenz 1990, S. 18–38.

Buchanan 1994 = Buchanan, Iain: Michel de Bos and the Tapestries of „The Labours of Hercules after Frans Floris" (c. 1565). New Documentation on the Tapestry Maker and the Commission, in: Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 63 (1994), S. 37–61.

Delmarcel 1999 = Delmarcel, Guy: La Tapisserie flamande du XV[e] au XVIII[e] siècle, Paris 1999.

Gastel / Hadjinicolaou / Rath 2014 = Gastel, Joris van / Hadjinicolaou, Yannis / Rath, Markus: Paragone als Mitstreit, in: Joris van Gastel / Yannis Hadjinicolaou / Markus Rath (Hgg.): Paragone als Mitstreit, Berlin 2014 (Actus et imago 11), S. 15–48.

Grieken / Luijten / Stock 2013 = Grieken, Joris van / Luijten, Ger / Stock, Jan van der (Hgg.): Hieronymus Cock. The Renaissance in Print. Katalog zur Ausstellung im M – Museum Leuven und im Institut Néerlandais Paris, Brüssel / New Haven 2013.

Harnack 2015 = Harnack, Maria: Niederländische Maler in Italien. Künstlerreisen und Kunstrezeption im 16. Jahrhundert, Berlin / Boston 2018 (Reflexe der immateriellen und materiellen Kultur 6).

Heym 2006 = Heym, Sabine: Eine etwas andere Geschichte von Herkules und der Lernäischen Hydra, in: Willibald Sauerländer / Sabine Heym (Hgg.): Herkules besiegt die Lernäische Hydra, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F. 127), S. 9–19.

Kaschek 2012 = Kaschek, Bertram: Weltzeit und Endzeit. Die „Monatsbilder" Pieter Bruegels d.Ä., München 2012.

Melion 2015 = Melion, Walter S.: „Apellea et ipse manu": Hieronymus Cock and His Allegories of Art – Apollo, Diana, and the Niobids, The Labors of Hercules, Hercules and the Pygmies, and The Raising of the Brazen Serpent, in: Bernard Barryte (Hg.): Myth, Allegory, and Faith. Katalog zur Ausstellung in The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints, Cinisello Balsamo 2015, S. 181–201.

Michalsky 2000 = Michalsky, Tanja: Malerei des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 4 (2000), S. 29–40.

Pollack 2020 = Pollack, Susanne: Schwellende Linien. Cornelis Cort, Agostino Carracci, Hendrick Goltzius und die Erweiterung gestochener Liniensysteme im 16. Jahrhundert, in: Susanne Pollack / Samuel Vitali (Hgg.): Sich kreuzende Parallelen: Agostino Carracci – Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung Zürich, Petersberg 2020, S. 15–30.

Prölß-Kammerer 2000 = Prölß-Kammerer, Anja: Die Tapisserie im Nationalsozialismus – Propaganda, Repräsentation und Produktion Facetten eines Kunsthandwerks im „Dritten Reich", Hildesheim / Zürich / New York 2000 (Studien zur Kunstgeschichte 137).

Robert 2014 = Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität, Darmstadt 2014.

Sauerländer 2006 = Sauerländer, Willibald: Herkules in der politischen Ikonographie, in: Willibald Sauerländer / Sabine Heym (Hgg.): Herkules besiegt die Lernäische Hydra, München 2006

(Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F. 127), S. 21–89.

Seckendorff 1995 = Seckendorff, Eva von: Monumentalität und Gemütlichkeit. Die Interieurs der NSDAP-Bauten am Königsplatz, in: Iris Lauterbach (Hg.): Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München, München / Berlin 1995 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 10), S. 119–146.

Sellink 1994 = Sellink, Manfred: Cornelis Cort. Constich plaedt-snijder van Horne in Holland. Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 1994.

Sellink 2000 = Sellink, Manfred: Cornelis Cort, 3 Bde., hg. von Huigen Leeflang, Rotterdam 2000 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Velde 1965 = Velde, Carl van de: The Labours of Hercules, a Lost Series of Paintings by Frans Floris, in: The Burlington Magazine 107 (1965), S. 114–123.

Velde 1975 = Velde, Carl van de: Frans Floris (1519/20–1570): Leven en Werken, Brüssel 1975.

Vitali 2020 = Vitali, Samuel: Dialog auf Distanz. Der künstlerische Austausch zwischen Hendrick Goltzius und Agostino Carracci, in: Susanne Pollack / Samuel Vitali (Hgg.): Sich kreuzende Parallelen: Agostino Carracci – Hendrick Goltzius. Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung Zürich, Petersberg 2020, S. 31–52.

Weissert 2011 = Weissert, Caecilie: Die kunstreichste Kunst der Künste. Niederländische Malerei im 16. Jahrhundert, München 2011.

Weissert 2013 = Weissert, Caecilie: Zwischen Herrscher- und Bürgertugend. Der Herkuleszyklus von Frans Floris in der Villa des Nicolaes Jongelinck, in: Caecilie Weissert / Sabine Poeschel / Nils Büttner (Hgg.): Zwischen Lust und Frust. Die Kunst in den Niederlanden und am Hof Philipps II. von Spanien (1527–1598), Köln / Weimar / Wien 2013, S. 17–47.

Woodall 2011 = Woodall, Joanna: Lost in Translation? Thinking about Classical and Vernacular Art in Antwerp, 1540–1580, in: Bart Ramakers (Hg.): Understanding Art in Antwerp: Classicising the Popular, Popularising the Classic (1540–1580), Leuven 2011 (Groningen Studies in Cultural Change 45), S. 1–24.

Wouk 2011 = Wouk, Edward H.: Frans Floris, 2 Bde., hg. von Ger Lujten, Ouderkerk aan den Ijssel 2011 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700).

Wouk 2015 = Wouk, Edward H.: „Con la perfettione et le bellezze che si vede nelle figure…“ Cornelis Cort and the Transformation of Engraving in Europe, c. 1565, in: Bernard Barryte (Hg.): Myth, Allegory, and Faith. Katalog zur Ausstellung in The Kirk Edward Long Collection of Mannerist Prints, Cinisello Balsamo 2015, S. 229–257.

Wouk 2017 = Wouk, Edward H.: Toward an Anthropology of Print, in: Suzanne Karr Schmidt / Edward H. Wouk (Hgg.): Prints in Translation, 1450–1750. Image, Materiality, Space, New York 2017 (Visual Culture in Early Modernity 51).

Wouk 2018 = Wouk, Edward H.: Frans Floris (1519/20–1570): Imagining a Northern Renaissance, Leiden 2018 (Brill’s Studies in Intellectual History 267 / Brill’s Studies on Art, Art History, and Intellectual History 19).

Rebecca Welkens

Von Antwerpen nach Amsterdam: Die Editionen der *Bauerntronies* der Gebrüder Doetecum im Kontext der frühen Bruegel-Rezeption

Abstract

After the death of Pieter Bruegel the Elder in 1569, an increasing artistic reception of 'Bruegelian Peasants' in various works of art can be observed. It originated in Antwerp and extended into the Northern Netherlands, especially into Amsterdam during the 17th century. By examining three editions of the printed *Heads of Peasants and Countrywomen*, which have been disseminated over a period of 100 years, it is possible to identify various overlapping strategies of re-invention. These strategies, I argue, differ significantly from each other conceptually and highly depend on their cultural context of creation and reception. I will analyze the systematic marketing of Bruegel's popular artistic oeuvre in the 16th and 17th centuries and the ways in which the specific perception of the rural population inscribed itself in the cultural history of the Netherlands through a special form of portraiture. The different interpretations of the three editions testify to a humorous understanding of the peasant figures and self-reflection of the viewers, and contribute to the contemporary understanding of a fixed hierarchical distance between the viewer and the depicted.

Keywords

Authorship, Bruegel Reception, Cultural Transfer, Peasant Heads, Portrait Prints, Tronie, 16th Century Antwerp, 17th Century Amsterdam

Pieter Bruegel d.Ä. (1526/1530–1569) schuf zu Lebzeiten zahlreiche Szenen vermeintlich bäuerlichen Lebens, die in der kunsthistorischen Forschung lange unkritisch als ‚Bauernbilder' bezeichnet wurden. Die Arbeiten übten seit ihrer Entstehung eine große Faszination auf Künstler:innen, Händler:innen und Kunstsammler:innen aus. Nach dem Tod Bruegels lässt sich eine ansteigende Rezeption der ‚Bauernbilder' beobachten, die ihren Ursprung in Antwerpen hat und in den nördlichen Niederlanden, insbesondere in Amsterdam, weitergeführt wurde. Unter den zahlreichen von der Forschung als Anlehnungen, Kopien und Reproduktionen charakterisierten Werken fallen vor allem die Tronies auf, die in portraitähnlicher Manier einzelne bäuerliche Figuren in den Blick nehmen.[1] Anhand der Tronies lassen sich in mehrfacher Hinsicht zeitgenössische Phänomene

1 Allgemeine Literatur zur Entstehung und Entwicklung der ‚Tronie': Hirschfelder 2008; Hirschfelder / Krempel 2014; Gottwald 2011.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-011

druckgraphischer Rezeption nachvollziehen, die einerseits deutlich machen, wie die systematische Vermarktung des populären künstlerischen Œuvres von Bruegel im 16. und 17. Jahrhundert vorangetrieben wurde, und andererseits, in welcher Weise diese spezifische Wahrnehmung bzw. Charakterisierung der Landbevölkerung sich in die Kulturgeschichte der Niederlande miteinschreibt. Am Beispiel der drei Editionen der von den Gebrüdern Doetecum geschaffenen *Bauerntronies* kann diese Komplexität von Rezeptionsmechanismen in Form von ineinandergreifenden und sich überlagernden Ebenen der ‚Re-Invention' auf anschauliche Weise aufgezeigt werden. Innerhalb eines Zeitraumes von 100 Jahren wurde die Serie mehrfach überarbeitet, sowohl in den südlichen als auch in den nördlichen Niederlanden herausgegeben und in sich deutlich voneinander unterscheidende Rezeptionskontexte eingebunden. Im Folgenden werden die Aushandlung gesellschaftlicher Hierarchien, nationaler Identitätskonstruktionen sowie die Positionierung der Arbeiten auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt in den Blick genommen. Die Editionen der *Bauerntronies* können so zum Verständnis der Wechselwirkung sozioökonomischer Produktions- und Rezeptionsfaktoren mit der kulturreflexiven Funktion von Druckgraphiken herangezogen werden.

1. Die Verbreitung der Bruegel'schen Bäuer:innenfiguren: Strategien der zeitgenössischen und posthumen Popularisierung

Zunächst soll dargelegt werden, in welchen Werken Pieter Bruegel d.Ä. Darstellungen von Bäuer:innen fokussiert, um Aufschluss über die zeitgenössische Popularität sowie die daraus resultierende Rezeption der Figuren zu gewinnen. Bruegel selbst schien die kommerziell orientierte Verbreitung seiner Bäuer:innendarstellungen nicht forciert zu haben, da die Druckgraphiken, die nach seinen Entwurfszeichnungen gefertigt und über professionelle Antwerpener Verleger:innen vertrieben wurden, nur in wenigen Fällen explizit bäuerliche Themen zeigen. Die *Kirmes von St. Georg*, die vermutlich ca. 1559 bei Hieronymus Cock (1518–1570) erschien, sowie die ebenfalls ca. 1559 von Bartholomeus de Mompere (ca. 1535/1540–1595/97) herausgegebene *Kirmes von Hoboken* stellen zwei der seltenen Beispiele für größere dörfliche Zusammenkünfte dar, in denen Bäuerinnen und Bauern zentrale Bildgegenstände sind.[2] In den Gemälden Bruegels tauchen sie hingegen häufiger auf, etwa wenn der Künstler biblische Historien in bäuerliche Szenen einbettete oder sie als Protagonist:innen beispielsweise in Darstellungen von Sprichwörtern einsetzte. Der in München befindliche *Kopf einer Bäuerin*, der vermutlich zwischen 1560 und 1565 entstanden ist, gilt als die einzige heute noch bekannte Bäuer:innentronie

2 Zu den beiden Druckgraphiken nach Pieter Bruegel d.Ä. vgl. mit weiterführender Literatur Müller 2001, S. 74 u. 102.

Bruegels.[3] Gemälde, in denen Bruegel sich ausschließlich mit Bäuer:innendarstellungen beschäftigt hat, sind die in Wien ausgestellten Tafeln *Die Bauernhochzeit* und *Der Bauerntanz* sowie der in Detroit aufbewahrte *Hochzeitstanz*, die vermutlich alle zwischen 1566 und 1568 entstanden sind.[4] Zwar lassen sich im malerischen Œuvre von Bruegel zahlreiche bäuerliche Figuren feststellen, doch waren die Gemälde einem weitaus kleineren Rezipient:innenkreis zugänglich als die Druckgraphiken, sodass es zunächst erstaunlich ist, dass die Bäuer:innenfiguren nach Bruegels Tod eine derart nachhaltige Rezeption erfuhren.[5]

Es können drei signifikante Wege der posthumen Verbreitung nachgezeichnet werden, die für die andauernde Popularität von Bruegels Werken programmatisch waren. Die bedeutsamste Rolle spielen seine Söhne Pieter Bruegel d.J. (1564–1638) und Jan Bruegel (1568–1625), die direkten Zugang zu den Entwürfen des Vaters gehabt haben müssen.[6] Vor allem Pieter d.J. verwendete die Kompositionen des Vaters systematisch für Kopien und produzierte außerdem zahlreiche Anlehnungen, die professionell vertrieben wurden und einen breiten Absatzmarkt fanden.[7] Antwerpener Künstler:innen wie Hans Bol (1534–1593), Gillis van Coninxloo (1544–1606), David Vinckboons (1576–1631/1633) und Jacob Savery (1565/1567–1603) wird vor allem die Bekanntmachung der Bruegel'schen Motive in den nördlichen Niederlanden zugeschrieben, denn infolge der Belagerung und Kapitulation Antwerpens um 1585 verließen diese Künstler:innen, wie auch große Teile der übrigen Bevölkerung, die Stadt und emigrierten in den Norden.[8] Auf den dortigen Kunstmärkten verkauften sie ihre Arbeiten, die dem Anschein nach den ‚Geschmack' der ansässigen sowie emigrierten Bevölkerung trafen. Ein dritter Verbreitungsweg ist der beständige Handel mit den Druckgraphiken nach Bruegels eigenen Entwürfen aus der Werkstatt von Hiernoymus Cock. Nach dessen Tod im Jahr 1570 übernahm seine Witwe und Geschäftspartnerin Volcxken Diericx (ca. 1520–1600) den Verlag und gab weiterhin Werke nach Bruegel heraus. Sie ließ außerdem den bis dahin unpublizierten Entwurf der *Bauernhochzeit* von Peter van der Heyden verlegen, bei dem Bruegel als Urheber (*P. Bruegel invent.*) genannt wird.[9] Es wird also deutlich, dass Bruegels ‚visuelles Vermächtnis' über verschiedene, voneinander unabhängige Maßnahmen aufrechterhalten und zudem entscheidend von diesen Verleger:innen und Künstler:innen mitgeprägt wurde.

3 Spronk 2018, S. 340–343; Coelen / Lammertse 2015, S. 223; Sellink 2007, S. 257.
4 Oberthaler / Pénot 2018, S. 325–339.
5 Orrock 2017, S. 5f.
6 Allart 2001, S. 55f.; Duckwitz 2001, S. 78.
7 Silver 2006, S. 161; Silver 2001, S. 67.
8 Silver 2006, S. 67 und insbesondere Kapitel 8 „From Flanders to Holland", S. 161–185; Silver 2001, S. 67f.
9 Bassens / Grieken 2019, S. 210; Orenstein 2001, S. 248–250.

Die Gründe, die in der Forschung für die breite Rezeption der Bäuer:innenfiguren im Stil Bruegels bislang herausgearbeitet wurden, sind vielschichtig und zeichnen in erster Linie ein ambivalentes Bild jener Popularität, welches zwischen spöttischer Belustigung, romantisierender Bewunderung und humanistischer Interpretation changiert.[10] Der Blick auf die Bäuerinnen und Bauern spiegelt ohne Zweifel den eines urbanen Publikums wider, denn auch wenn sich in einigen Kunstwerken eine respektvolle Wahrnehmung der arbeitenden Bäuer:innen offenbart, dominiert doch die meist komisch wirkende Repräsentation.[11] Plump wirkende Figuren, zerschlissene Kleidung und Physiognomien, die grobschlächtig oder teilweise deformiert sind, implizieren die soziale Distinktion zwischen Stadt- und Landbevölkerung.[12] Allerdings wirkten diese Bäuerinnen und Bauern als notwendige historische Konstante für die Rezipient:innen solcher Werke, denn die bäuerlichen Figuren konnten – wie Stephanie Porras herausgestellt hat – symbolisch zur Konfiguration einer nationalen niederländischen Identität herangezogen werden.[13] Insbesondere in Antwerpen wurde in emanzipatorischer Abgrenzung von Italien eine eigene, auf einer spezifisch niederländischen Antike basierende kulturelle Tradition rekonstruiert, die sich jedoch in weitaus geringerem Umfang als südlich der Alpen aus überlieferten antiken Bau- und Kunstwerken und Schriften speisen konnte. Es wurde deshalb verstärkt auf materielles und immaterielles Erbe zurückgegriffen, wie die als traditionell wahrgenommene Kleidung, Bräuche, Gesänge und Erzählungen. Diese Bewegung ging hauptsächlich von der urbanen Bevölkerung aus, die Bäuerinnen und Bauern und ihre Brauchtümer als „lebende archäologische Artefakte" betrachteten, denn in den Augen der Stadtbevölkerung hatten diese unveränderlich außerhalb der Städte überdauert.[14] Die Werke von Bruegel leisteten einen entscheidenden Beitrag zur Etablierung der historisierenden Wahrnehmung der Landbevölkerung, denn er griff diese Tendenzen in der Kunst, Literatur und Historiographie durch die Konzeption seiner Bäuer:innenbilder auf. Die Verwendung von Bäuer:innendarstellungen und folkloristischen Artefakten kann folglich als Versuch gewertet werden, historische Beständigkeit abzubilden.[15] Seine zeitgenössische Bezeichnung als „zweiter Hieronymus Bosch" unterstrich die dezidierte Abgrenzung von der italienischen Kunst respektive den sie stark rezipierenden sog. niederländischen Romanisten und dem damit

10 Literaturauswahl zur den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten der Bauernfiguren im Werk von Pieter Bruegel d.Ä.: Coelen / Lammertse 2019; Coelen / Lammertse 2015; Porras 2011; Silver 2006; Gibson 2004; Ramakers 2002; Kavaler 1999; Ramakers 1996; Sullivan 1994; Miedema 1977; Alpers 1972–1973.

11 Coelen / Lammertse 2019, S. 27f.

12 Coelen / Lammertse 2015, S. 231f.; Porras 2011, S. 11.

13 Porras 2011, S. 14.

14 Porras 2011, S. 12.

15 Porras 2016, S. 35, 46f.

verbundenen Anspruch eines Aufbaus bzw. einer Fortführung von spezifisch niederländischer (Kunst-)Tradition.[16]

Es lässt sich festhalten, dass Bruegel vor allem über die posthume Rezeption seiner Arbeiten eng mit den Bäuer:innendarstellungen assoziiert wurde, die erfolgreich in den südlichen und nördlichen Niederlanden verbreitet wurden. Zugleich lässt sich eine die soziale Abgrenzung zwischen Stadt und Land betreffende symbolische Aufladung der bäuerlichen Darstellungen feststellen, die aber ebenso ein historisches Bewusstsein mit ihnen verknüpft, was auch nach Bruegels Tod gesellschaftlich bedeutsam blieb.

2. Der Name ‚Bruegel' und die Vermarktung der *Bauerntronies.* Die Ausführung durch die Gebrüder Doetecum in Antwerpen und die Verbreitung durch Claes Jansz. Visscher in Amsterdam

Die Rezeptionsmechanismen der Bruegel'schen Bäuer:innendarstellungen finden einen beispielhaften Ausdruck in der graphischen Serie der *Bauerntronies*. Die erste Edition der radierten *Bauerntronies* wurde vermutlich von den Druckgraphikern Johannes Doetecum (ca. 1530–1605) und Lucas Doetecum (?–um 1575) in Antwerpen umgesetzt, ohne dass die direkte Beteiligung Bruegels als Entwurfszeichner nachweisbar ist. Dennoch werden die Arbeiten im Verlauf ihrer Rezeption mit jeder Neuauflage enger mit seinem Namen verknüpft, was als verbindendes Element zwischen den Re-Inventionen und somit als übergeordneter Aspekt der Rezeption der *Bauerntronies* herausgestellt werden kann.

Die Gebrüder Doetecum waren dafür bekannt, dass sie ihre Radierungen in streng parallelem Liniengeflecht ausführten und die für den Kupferstich charakteristische Taille imitierten, was Konrad Oberhuber zufolge auch innerhalb der ersten Edition der Serie sichtbar wird (Abb. 1).[17] Es existieren keine Signaturen oder Stempel der Doetecums auf den Werken, sodass die Zuschreibung seither über die besondere Technik erfolgt. Auch Oberhubers Datierung der Werke in die Zeit von 1564/1565 wirft Fragen auf, da er sie motivisch in den unmittelbaren Entstehungskontext der ‚Bauernbilder' Bruegels einordnet.[18] Diese Verortung ist jedoch nicht überzeugend, da keine der *Bauerntronies* einen direkten Bezug zu Figuren aus dem Œuvre Bruegels in Form etwa

16 Coelen / Lammertse 2019, S. 32; Ritter 2017, S. 34; Porras 2016, S. 12–16; Coelen / Lammertse 2015, S. 205; Silver 1999, S. 41–44.

17 Oberhuber 1967, S. 70; Oberhuber 1979, S. 144; Joachim Raupp spricht sich gegen die Zuschreibung an die Doetecums aus und kritisiert, dass sich bis dahin angestellte Zuschreibungen lediglich auf vage Vermutungen beziehen, in: Raupp 1986, S. 304; Nalis und Orenstein / Sellink folgen dennoch der Zuschreibung Oberhubers, vgl. mit: Nalis / Luijten / Schuckman 1998, S. 148, Orenstein / Sellink 2006, S. 176.

18 Oberhuber 1979, S. 145–147.



Abb. 1. Johannes und Lucas Doetecum (zugeschrieben), herausgegeben von Claes Jansz. Visscher: Bauerntronies, Blatt Nr. 1, 2. Auflage 1612–1652, Radierung (?), 133 × 188 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-2429.

einer Reproduktion oder Kopie aufzeigt.[19] Es handelt sich vielmehr um Anlehnungen an oder Teilentsprechungen zu Figuren aus dem gesamten Œuvre Bruegels, wie das Beispiel des sitzenden ‚Tratschweibes' aus dem Gemälde der *Niederländischen Sprichwörter* von 1559 veranschaulicht (Abb. 2). Im Vergleich zeigen sich einige Übereinstimmungen mit dem Profil der Frau auf Blatt 30 (Abb. 3), doch in der Detailbetrachtung wird deutlich, dass beispielsweise die Faltenwürfe der Kopftücher entschieden voneinander abweichen, sodass das Ziel der Graphik keinesfalls die exakte Reproduktion der Figur auf dem Gemälde Bruegels gewesen sein kann. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass für die *Bauerntronies* aus einem größeren Figurenkonvolut geschöpft wurde, das in unmittelbarer Nähe zu Bruegels Arbeiten und seinem Umfeld entstanden ist.[20] Pieter Bruegel d.J. rückt bei diesen Überlegungen insbesondere in den Fokus, denn von ihm bzw. aus seinem näheren Umfeld sind um 1615 zahlreiche runde, kleinformatige Gemäldetronies zu verzeichnen, die u.a. Bäuerinnen und Bauern darstellen.[21] Auch hier sind

19 Silver 2011, S. 380.
20 Oberhuber 1979, S. 147.
21 Ertz 2000, S. 953–962; Oberhuber 1979, S. 145f.



Abb. 2. Pieter Bruegel d.Ä.: Die Niederländischen Sprichwörter (Detail), 1559, Öl auf Eichenholz, 117,2 × 163,8 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 1720.

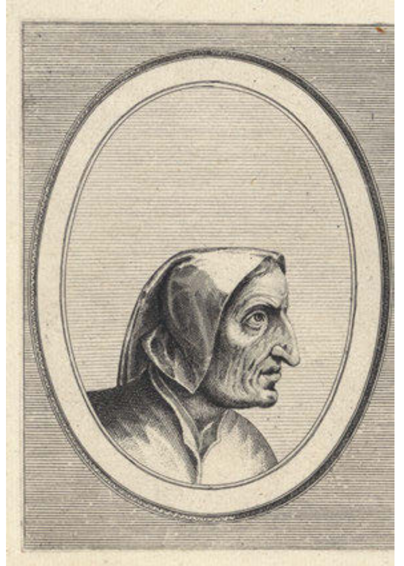


Abb. 3. Johannes und Lucas Doetecum (zugeschrieben), herausgegeben von Claes Jansz. Visscher: Bauerntronies, Blatt Nr. 30 (Detail), 2. Auflage 1612–1652, Radierung (?), 133 × 188 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-2458.

keine direkten Vorbilder für die gedruckten *Bauerntronies* zu identifizieren, doch die formalen Übereinstimmungen sind nicht von der Hand zu weisen und lassen zukünftige Untersuchungen lohnenswert erscheinen, vor allem in Bezug auf die Zuschreibung und Datierung der Radierungen.

In der zweiten Edition der *Bauerntronies* wurden die Motive vom Amsterdamer Verleger Claes Jansz. Visscher (ca. 1587–1652) über die Hinzufügung einer Signatur dezidiert mit dem Namen ‚Bruegel' in Verbindung gebracht. Wie und wann Visscher die Druckplatten erworben hatte und die Blätter als überarbeitete Edition herausgab, ist nicht bekannt. Visscher war frühestens ab 1609 als Verleger in der Kalverstraat in Amsterdam ansässig und nach seinem Tod übernahm sein Sohn Nicolaes I (1618–1709) das florierende Geschäft.[22] Visscher fügte erstmalig Nummerierungen am rechten unteren Plattenrand hinzu und etablierte so eine klare Reihenfolge, die aber keiner spezifischen Narration folgte. Es handelte sich dabei wahrscheinlich um eine verkaufsstrategische Entscheidung, die bei Käufer:innen den Wunsch einer Komplettierung der gesamten

22 Leeflang 2014, S. 246 u. 262.

Sammlung generieren sollte. Es ist außerdem anzunehmen, dass die Nummerierung der Notwendigkeit einer Übersicht Folge leistete, die der augenscheinlichen Gleichförmigkeit der Motive entgegenwirkte. Eine weitere Bearbeitung der Radierungen durch Visscher besteht aus der Hinzufügung der bereits angesprochenen Signatur und des Verlagsstempels auf dem ersten Blatt der Reihe. Am unteren Blattrand, mittig positioniert, ist der Zusatz *P. Bruegel inventor. Visscher excudebat*. (Abb. 1) zu lesen, mit dem sich Visscher klar als Verleger der Arbeiten auszeichnet und Pieter Bruegel als den Inventor der dargestellten Köpfe benennt. Visscher verbindet die ‚Bauern-Motive' somit unmissverständlich mit dem Namen ‚Bruegel', was in der Edition der Gebrüder Doetecum nur über visuelle Assoziationen möglich gewesen wäre, da sie, im Gegensatz zu Visscher, auf eine Zuschreibung der Entwürfe über die Signatur verzichteten.

Inwiefern der Zusatz *Inventor* bei Visscher als direkter Verweis auf Bruegel als Zeichner und Urheber der Motive zu verstehen ist, bleibt allerdings fraglich. Es kann angenommen werden, dass Visscher lediglich auf die motivische Verbindung und eine konzeptionelle Urheberschaft im weitesten Sinne hinweisen wollte. Dagegen spricht, dass Visscher Bruegels Namen ebenfalls in einer seiner weiteren Herausgeberschaften verwendete und für seine Ausgabe der *Kleinen Landschaften* dieselbe Vorgehensweise wählte. Die ‚Originale' der *Kleinen Landschaften* wurden 1559 von den Gebrüdern Doetecum radiert und bei Hieronymus Cock herausgegeben. Die Serie muss großen Absatz gefunden haben, da sie mehrfach neu aufgelegt wurde, und auch nach Cocks Tod in mehreren Neuauflagen in Antwerpen Verbreitung fand. Da es Visscher nicht möglich gewesen ist, die Druckplatten zu erwerben, fertigte er 1612 nach den Blättern der *Kleinen Landschaften* neue Druckplatten an und vertrieb die davon hergestellten Abzüge.[23] In dem Prozess fügte Visscher der Serie ein neues Titelblatt hinzu, auf welchem er Bruegel als Entwerfer der *Kleinen Landschaften* benennt (*à P. Breugelio Delineatae*). Die Zuschreibung an Bruegel kann aber nicht über die ursprünglichen Titelblätter der Serie von Cock bestätigt werden.[24] Es handelt sich vielmehr um einen ‚Marketing-Coup' von Visscher, der so versuchte, die Rezeption der von ihm verlegten Blätter durch die Verwendung des Namens von Bruegel strategisch zu steuern, ungeachtet der Tatsache, dass es sich lediglich um motivische Anlehnungen an dessen Kunst handelt. Visscher löste auf diese Weise bei den Betrachtenden den Verknüpfungsprozess der Arbeiten mit dem Namen ‚Bruegel' aus, steigerte so gezielt den Wert der Werke und trug darüber hinaus selbst zur außerordentlichen Rezeption bestimmter Werkgruppen Bruegels bei.

23 Onuf 2018, S. 141–148.
24 Onuf 2011, S. 7.



Abb. 4. Johannes und Lucas Doetecum (zugeschrieben), herausgegeben von Claes Jansz. Visscher: Bauerntronies, Blatt Nr. 31, 2. Auflage 1612–1652, Radierung (?), 133 × 188 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-2459.

3. Die Neukontextualisierung der *Bauerntronies* bei Claes Jansz. Visscher: Eine Persiflage des zeitgenössischen Stadt-Land-Verhältnisses

Mögliche Funktionen der *Bauerntronies* bei Visscher gehen weit über die marketingstrategische Verwendung des Namens ‚Bruegel' hinaus und geben Einblicke in die städtische Wahrnehmung der Landbevölkerung, wie eine Analyse der Arbeiten zeigt. Die Serie setzt sich aus 72 Kopfdarstellungen zusammen, die paarweise auf ca. 187 × 133 mm großen Blättern angeordnet sind. Jede der Figuren, die anhand der spezifischen Kleidung vornehmlich im ländlichen Kontext zu verorten sind, wird durch einen doppelten medaillonförmigen Rahmen eingefasst, der ca. 90 × 118 mm groß ist. Die Figuren selbst erscheinen vor einem waagerecht linierten Hintergrund, der sie deutlich hervortreten lässt. Bis auf eine Ausnahme sind jeweils eine durch die Kleidung als männlich und eine als weiblich gekennzeichnete Figur auf einem Blatt angeordnet, ohne einer konsequent hierarchischen Geschlechteranordnung zu folgen. In der Regel sind die Figuren im Profil dargestellt, einige weichen von diesem Schema ab, indem sie mal nach unten oder nach oben blicken (Abb. 4). Am auffälligsten sind jedoch die Physiognomien: Krumme Nasen, hervorstehende Kinne, in tiefen Höhlen liegende Augen und vor allem von Furchen und

Falten durchzogene Wangen stechen durch die differenzierte Linienführung und starke Kontrastierung einzelner Gesichtsteile besonders hervor. Die Tronies werden dadurch einer naturnahen Wahrnehmung entrückt und wirken überzeichnet. Dennoch sorgen die unterschiedlichen Kopfbewegungen und die zu Grimassen verzerrten Gesichter für Lebendigkeit, sodass die auf den ersten Blick nahezu trivial anmutende Gleichförmigkeit der aneinandergereihten und in ein starres Liniengerüst eingefassten Figuren durchbrochen wird. Auffällig oft korrespondieren die Figuren miteinander, sei es durch direkten Augenkontakt oder aber weniger auffällige Merkmale wie eine ähnliche Gestaltung der Gesichtsfalten, eine aufeinander abgestimmte Stofflichkeit der Gewänder oder auch eine Annäherung der Darstellungsgröße. Die Bäuerinnen und Bauern wurden daher vermutlich als Figurenpaare für einen vergleichenden Wahrnehmungsprozess konzipiert.

Obgleich die *Bauerntronies* keine narrative Abfolge erkennen lassen, führt ihr Darstellungsmodus unweigerlich zu der Assoziation mit den im 16. Jahrhundert beliebten Bildnisreihen berühmter Frauen und Männer (*Viri Illustri*). Bei diesen Serien, die gerade in der Druckgraphik eine weite Verbreitung fanden, handelt es sich um überwiegend fiktive Portraits von Personen, die in der Regel nach Profession zusammengefasst und nach festgelegten hierarchischen sowie chronologischen Abfolgen angeordnet wurden.[25] Die Brustbilddarstellungen von Dichter:innen, Gelehrten, Maler:innen, Bildhauer:innen, Architekt:innen, Geistlichen, König:innen und anderen weltlichen Herrscher:innen wurden von kunstvoll verzierten Rahmen eingefasst, die mit Attributen bezogen auf ihre jeweiligen Tätigkeiten und Werke geschmückt sein konnten.[26] Weitere Ergänzungen erfolgten durch die Hinzufügungen von Namen und Titeln sowie Vitentexten oder kurzen Versen, die das Leben der Dargestellten glorifizierten, ihre Taten ehrten und ihre außerordentlichen Tugenden beschrieben. Die Gesichtszüge wurden charakteristisch ausgestaltet und die Figuren in kostbaren Kleidungsstücken präsentiert, um den ‚ehrwürdigen' Gesamteindruck zu unterstützen. Über das ‚handliche' Medium der Druckgraphik konnten die Arbeiten leicht studiert und verglichen werden.

Die Funktionen der Bildnisreihen variierten je nach Kontext, sie wurden aber insbesondere zur Visualisierung genealogischer Abfolgen eingesetzt. Beispielsweise arbeitete Hieronymus Cock ab 1565 gemeinsam mit Domenicus Lampsonius (1532–1599) an den *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris effigies,* die erst zwei Jahre nach Cocks Tod, also 1572 fertiggestellt wurden. Die Serie zeigt 23 Portraits von – dem Titel zufolge – ‚berühmten Malern' der Niederlande, darunter auch Pieter Bruegel d.Ä. (Abb. 5), und unternimmt so den Versuch, eine explizit nördliche Künstler:innengenealogie in Abgrenzung zur insbesondere durch Vasari popularisierten italienischen Traditionslinie

25 Haskell 1995, S. 58–60; Rave 1959, S. 121.
26 Marschke 1998, S. 144.

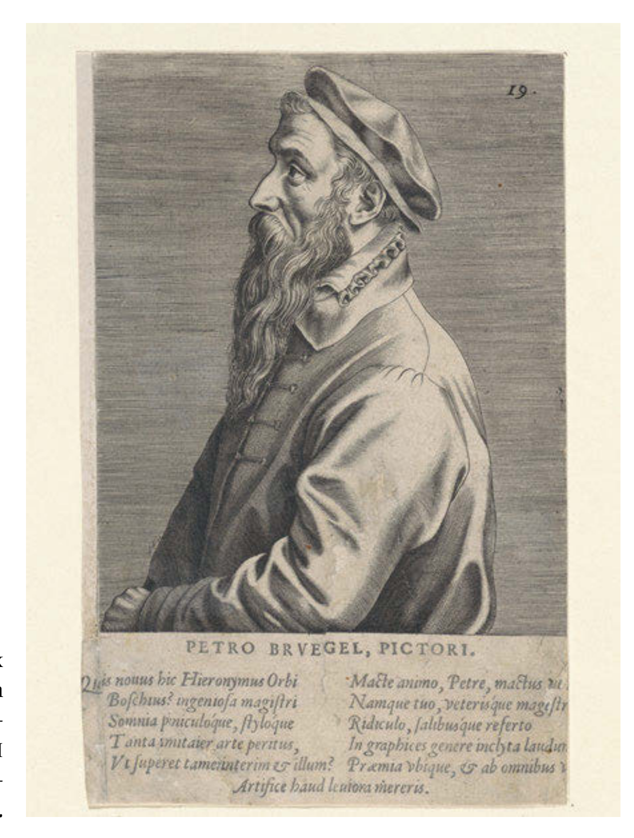


Abb. 5. Johannes Wierix (zugeschrieben): Portrait von Pieter Bruegel d.Ä., 1572, Kupferstich, 199 × 128 mm, Zustand I (oder IV), Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-OB-67.040.

im und durch das Medium der Druckgraphik zu etablieren.[27] Aus ökonomischer Sicht waren solche Serien vor allem für die Verleger:innen lukrativ, denn die Darstellungen konnten gebunden und in größeren Mengen verkauft werden. Zudem entfachten sie den Wunsch nach Vervollständigung bei den Sammler:innen und konnten auch im Nachhinein ergänzt sowie erweitert werden.

Als Darstellungen von *exempla* erstrebenswerter Tugenden und Charaktereigenschaften, die in vielen Fällen ein besonderes gesellschaftliches Ansehen erlangt hatten, boten die Portraitserien zudem Spielraum zur Selbstreflexion der Betrachtenden, da den Portraitierten eine Vorbildfunktion zukam.[28] Eine Besonderheit in der Konzeption war der Rückgriff auf vermeintlich authentische Bildnisse, deren Umsetzung aber oftmals wenig mit einem überlieferten ‚realen' Aussehen der Dargestellten zu tun hatte. Vielmehr orientierte man sich an bestimmten ‚Urbildern', beispielsweise antiken Münzen

27 Porras 2016, S. 129f.; Meiers 2006, S. 14; Marschke 1998, S. 166f.
28 Marschke 1998, S. 166.



Abb. 6. Jacob Matham: Portrait von Daniel Souterius, 1623, Kupferstich, 275 × 197 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1885-A-9273.

oder auch Fantasiebildnissen, die sich als bildliche Referenz im Laufe der Jahrzehnte durchgesetzt hatten.[29] Die korrekte Zusammenfügung von einer solchen Bildquelle und der dargestellten Person war von den Betrachtenden zu leisten und muss dem humanistisch interessierten Publikum besonders reizvoll erschienen sein, denn es konnte so seine kultur- und kunsthistorische Expertise unter Beweis stellen.

Ein Vergleich zeigt, dass die Serie der *Bauerntronies* sowohl die Konzeption als auch den moraldidaktischen Anspruch der Portraitreihen mittels ihrer formalen Ausgestaltung aufgreift und punktuell persifliert. Durch den etablierten ovalen Portraitrahmen, wie er beispielsweise häufig von Jacob Matham genutzt wurde (Abb. 6), werden die Figuren in Anlehnung an die Bildtradition der *Viri Illustri* nobilitiert, aber mit dem Unterschied, dass es sich bei dem Bildgegenstand der *Bauerntronies* um anonyme Figuren des niederen Bauernstandes handelt, die aus zeitgenössischer Perspektive keinen Anspruch auf eine solche Darstellungsweise erheben dürften. Diese Spannung zwischen nobilitierender Bildform und Bildgegenstand wird zudem durch das Verhalten mancher

29 Haskell 1995, S. 57.

Figuren unterstrichen, denn anstatt Portraitkonventionen gerecht zu werden, legen einige Bäuerinnen und Bauern den Kopf weit in den Nacken und entblößen dabei die Zähne in einem aufdringlichen Lachgestus.[30] Durch ihr ‚Fehlverhalten', die entstellten Physiognomien sowie die bäuerlichen Trachten wirken die Tronies geradezu grotesk und unterlaufen ungeniert das Konzept solcher Portraitserien, indem die Figuren die ihnen ansonsten zugewiesenen ländlichen Handlungsräume verlassen und sich des geläufigen, nicht ihnen zugedachten Repräsentationsmodus bemächtigen. In der Rezeption führte dies vermutlich zu Irritationsmomenten bei den Betrachtenden, denn entgegen den formal bedingten Erwartungen werden dezidiert nicht vornehme Frauen und Männer präsentiert, sondern ‚karikierte' Bäuerinnen und Bauern. Diese Genealogie nobilitierter und doch anonymer Figuren erinnert an die zeitgenössische folkloristische Inszenierung niederländischer Identität. Im Moment der Selbstreflexion werden die Betrachtenden regelrecht überlistet und ihnen wird ihr ländliches Spiegelbild entgegengehalten. Die Wahrnehmung der Darstellungen geht also mit einem Erkenntnisprozess einher, in dem die urbanen Rezipient:innen parodistisch entlarvt werden, was durchaus einen humoristischen Effekt haben konnte.

4. *Bauerntronies* in narrativen Konzepten. Die dritte Edition von Albert Elias van Panhuysen und die Interaktion mit den Rezipient:innen

An der späteren Verbreitung der Serie der *Bauerntronies* im 17. Jahrhundert zeigt sich, dass der Name ‚Bruegel' auch weiterhin systematisch verwendet wurde und die Motive an gesellschaftliche Diskurse zum Verhältnis von Stadt und Land gekoppelt blieben. Neben druckgraphischen Wiederholungen und Übertragungen der *Bauerntronies* auf Wandkacheln, die als eindrucksvoller Beleg für die zeitgenössische Beliebtheit der Figuren interpretiert werden können, lässt sich eine weitere Deutungsebene in der dritten Auflage der *Bauerntronies* ausmachen, die 1658 in Weesp von Albert Elias van Panhuysen herausgegeben wurde.[31] Es ist anzunehmen, dass Panhuysen einige Stapel der Blätter der Visscher-Edition erwarb und diese dann zu mehreren kleinformatigen Büchern (ca. 155 × 200 mm) band, ohne im Besitz der Druckplatten gewesen zu sein. Die von ihm vorgenommenen Änderungen beschränken sich vielmehr auf nachträgliche Ergänzungen, die mit dem Typendruckverfahren ausgeführt wurden. Durch den festen Zusammenschluss der Arbeiten zu einem Buch werden den Betrachtenden gleichzeitig recto die Tronie-Paare präsentiert, denen verso zwei sechszeilige Gedichte gegenübergestellt sind, die sich jeweils auf eine der dargestellten Figuren beziehen. Die Verse sind wie auch die zwei Titelblätter auf Niederländisch verfasst, ein:e Autor:in wird

30 Hirschfelder 2008, S. 74 u. 84–86.

31 Laméris / Holtkamp 1998, S. 27–35; Scholz 1985, S. 24–31.



Abb. 7. Johannes und Lucas Doetecum (zugeschrieben), herausgegeben von Albert Elias van Panhuysen: Dirck Domp en Zeedighe Kniertje, Blatt Nr. 6, 3. Auflage 1658, Radierung (?) und Typendruck, 133 × 188 mm, Brüssel, Koninklijke Bibliotheek van België, Signatur: M-5 Rec - Recueils Bruegel (P.) - S.II 108547.

aber an keiner Stelle des Buches genannt. Zudem wurden den Tronies Namen beigefügt (Abb. 7), bei denen es sich um verschiedene Formen sprechender Namen handelt, wie sie in zeitgenössischen Liedtexten und Theaterstücken oft in humoristischen und vulgären Kontexten auftauchen können.[32] Namen wie *Dirck Domp* (‚Dummer Dirk‘) oder *Zeedighe Kniertje* (‚Sittsame Kniertje‘) werden mithilfe der Gedichtinhalte begründet, die den Rezipient:innen verschiedene tragische, lustige aber auch moralisch verwerfliche Lebensgeschichten der bäuerlichen Protagonist:innen präsentieren.[33]

Von den Büchern haben sich zwei Exemplare in der Königlichen Bibliothek Belgiens (KBR) in Brüssel erhalten.[34] Beiden Ausgaben sind jeweils zwei Titelblätter vorangestellt, von denen das erste den Titel (*Toonneel des Wereldts. / Ontdeckende / de ongestuymigheden en ydelheden in woorden en wercken deser verdorvene Eeuwe*) und den Verleger *(Gedruckt*

32 Raupp 1986, S. 303f.

33 Muylle 2002, S. 131–133.

34 Signaturen: KBR S.II 125072–125107; KBR S.II 108547–108583.

tot Weesp, by Albert Elias, woonende in de Marcus-straet. 1658.) nennt. Zwischen diesen Angaben befindet sich in einem der beiden Exemplare die Graphik des *Scherenschleifers* nach Adriaen van de Venne (1589–1662), die um 1623 entstanden ist.[35] Im zweiten Buch wurde auf die Graphik verzichtet und es sind nur Titel und Verlegeradresse zu lesen. Das zweite Titelblatt stimmt in beiden Ausgaben wieder überein und setzt sich aus den folgenden Zeilen zusammen:

> Toonneel des Wereldts.
> Ontdeckende
> De Ongestuymigheden en Ydelheden in woorden
> ende wercken deser verdorvene Eeuwe,
> Op-gepronckt met aerdige, en zin-rijcke Versen, benevens twee-en-tseventigh
> snaeckse Tronjen, getekent door den Konstigen Schilder P. Bruegel.
> En seer net in 't Coper ghesneden, door C.J. Visscher.
> Gedruckt tot Weesp, by Albert Elias van Panhuysen, woonende
> inde Marcus-straet. Anno 1658.[36]
>
> (‚Theater der Welt. / Worin die Wechselhaftigkeiten und die Eitelkeiten / In Worten und Werken dieses verdorbenen Jahrhunderts aufgedeckt werden, / ausgeschmückt mit artigen und sinnreichen Versen, außerdem 72 / komische Gesichter, gezeichnet vom Kunst-Maler P. Bruegel, / und sehr schön in Kupfer geschnitten von C.J. Visscher. / Gedruckt in Weesp, bei Albert Elias van Panhuysen / ansässig in der Marcusstraße. Anno 1658.')[37]

Anhand dieses ausführlichen Titels werden sowohl die Autorschaft als auch die Herausgeberschaft zugeschrieben, für die sich Panhuysen am ersten Blatt der Visscher-Edition orientiert haben muss, denn Bruegel wird als Zeichner und damit Urheber benannt. Es folgen Visscher als der vermeintliche Kupferstecher und zuletzt die Nennung Panhuysens als Verleger. Inhaltlich wird darüber hinaus eine erste Verortung des Werks als Theater und Schauspiel vorgenommen. Verstanden als „Theater der Welt" wird das Buch zum Stellvertreter eines inszenierten Bühnenstücks, welches „Wechselhaftigkeiten und Eitelkeiten" offenbart. Die Verknüpfung von bäuerlichen Figuren und komischem Schauspiel stellt einen zeitgemäßen Zusammenschluss dar, denn insbesondere im Theater wurden überzeichnete Charaktere mit Vorliebe verwendet, um dem städtischen Publikum komische Inhalte in grotesk zugespitzter Form zu präsentieren.[38] „In Wort und Bild", heißt es weiter im Titel, werden die schlechten Eigenschaften des „verdorbenen Jahrhunderts" präsentiert, welche begleitet werden von „schönen, sinn-

35 Panhuysen: Toonneel, S. 1; Muylle 2002, S. 134.
36 Panhuysen: Toonneel, S. 1.
37 Freie Übersetzung der Autorin. Ich danke Gregor J.M. Weber für die Unterstützung bei den Übersetzungen.
38 Ramakers 2002, S. 36f.

reichen Versen“ sowie „lustigen Tronies“, wodurch die Darstellungen der *Bauerntronies* den Anspruch eines allgemeingültigen Kommentars zur zeitgenössischen Gesellschaft erheben und der moralisierende Inhalt den Leser:innen unmittelbar zu Beginn angekündigt wird.

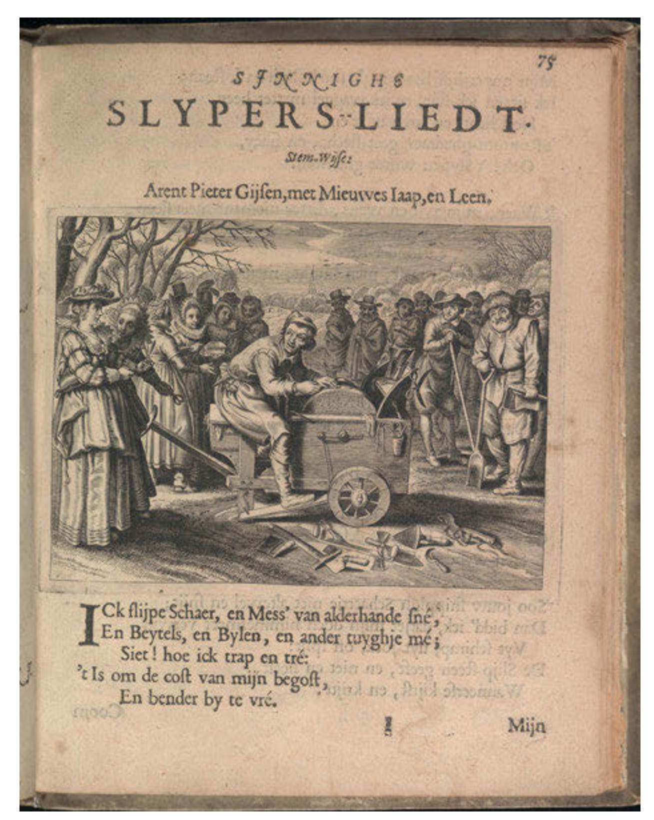
Das Zusammenwirken von Wort und Bild ist einer der wesentlichen Aspekte des Buches. Die Texte wurden nachträglich verfasst, nehmen aber inhaltlich Bezug auf die jeweiligen Gesichter und schreiben sie in neue, rein fiktive biographische Kontexte ein, wie das Beispiel von *Snoepighe Steeve* (‚Süßer Steve‘) zeigt, der sich als frommer Kirchgänger von einer Nonne hat verführen lassen:

> Ick ben in Wetenschap, en Konsten wel gheleert,
> En weet van goet en quaet een onderscheyt te maken.
> Wel eertijdts was ick als een Kerck-pylaer ge-eert,
> Nu staet het wonder slecht en sober met mijn saken.
> Wijl my de soete Mondt van een verliefde Non
> Tot vleeschelijcke lust te licht bekoren kon.[39]
>
> (‚Ich bin in Wissenschaft, und den Künsten wohl gelehrt, / Und weiß zwischen Gut und Böse einen Unterschied zu machen. / Früher wurde ich zwar wie ein Kirchenpfeiler geehrt, / jetzt steht es wunderlich schlecht und trübe mit meinen Geschäften. / Weil mich der süße Mund einer verliebten Nonne / zu leicht zur fleischlichen Lust verführen konnte.‘)[40]

In einem spannenden Wechselspiel ist die Aufgabe dieser kurzen Lebensbeschreibungen die Verleihung realistischer Lebensbezüge und somit die Entrückung aus dem kontextlosen Bereich, den die vormals anonymen Protagonist:innen den Betrachtenden offerierten. Aus kulturhistorischer Perspektive lässt sich eine Form der umgekehrten Viten-Schreibung beobachten, insofern zunächst die Bilder vorlagen und erst dann der biographisch zugehörige Text entwickelt wurde: Aus den anonymen Bäuerinnen und Bauern werden Personen mit Geschichte und Identität, wenngleich sie weniger ruhmreich sind als die der *Viri Illustri*.

Die Verwendung der oben erwähnten Graphik nach Adriaen van de Venne in einem der erhaltenen Exemplare konstatiert die Bezüge von Wort und Bild auf inhaltlich-theoretischer Ebene. Van de Venne etablierte um 1623 den Begriff der *sinne-cunst*, unter der er das gleichwertige sowie komplementierende Zusammenspiel von Wort und Bild verstand.[41] Als praktische Umsetzung der Theorie der *sinne-cunst* gilt unter anderem die Gedichtsammlung der *Tafereel van Sinnemal* von 1623, der die Graphik des *Scherenschleifers* entnommen ist (Abb. 8).[42] Über van de Vennes *Sinnemal* können inhaltliche Bezüge zu

39 Panhuysen: Toonneel, Blatt 14ᵛ.
40 Freie Übersetzung der Autorin.
41 Buijsen 2015, S. 87.
42 Buijsen 2015, S. 87f.; Kettering 2007, S. 667.


75

SINNIGHS
SLYPERS-LIEDT.
Stem-Wijse:
Arent Pieter Gijsen, met Mieuwes Iaap, en Leen.

ICk slijpe Schaer, en Mess' van alderhande snê,
En Beytels, en Bylen, en ander tuyghje mê;
Siet! hoe ick trap en tré:
't Is om de cost van mijn begost,
En bender by te vré.

I Mijn

Abb. 8. Sinnighe Slijpers Liedt, in: Adriaen van de Venne: Tafereel van Sinne-mal, Middelburg 1623, S. 75, Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, Signatur: KW 1350 D 9.

den *Bauerntronies* hergestellt werden, denn es werden hauptsächlich bäuerliche Figuren in den Blick genommen, deren Verhalten als gesellschaftlich fehlerhaft impliziert wird, aber dennoch die Betrachtenden zum Lachen anregen sollte.[43] Im Schlusswort der *Tafereel van Sinnemal* verdeutlicht van de Venne, dass die Arbeiten explizit einen didaktischen Auftrag in Bezug auf die Leser:innen bzw. Betrachter:innen erfüllen, indem er eine abgewandelte Interpretation des beliebten Zitats von Horaz – *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo*[44] („Jede Stimme erhielt, wer Süßes und Nützliches mischte, indem er den Leser ergötzte und gleicherweise belehrte"[45]) – aus der *Ars Poetica* anführt.[46] Motivisch unterstützt die Graphik des *Scherenschleifers* den angeführten Titel der Edition, indem sie bildhaft die Zurschaustellung eines Spektakels, in diesem Fall des Besuchs des etwas zwielichtig scheinenden Scherenschleifers,

43 Buijsen 2015, S. 87; Gemert 2014, S. 33–35.
44 Horaz: Ars Poetica, S. 26 [V. 343f.].
45 Übersetzung von Eckhart Schäfer zitiert nach: Horaz: Ars Poetica, S. 26f.
46 Buijsen 2015, S. 88.

dessen Ankunft das ganze Dorf zusammenkommen lässt, und den wie auf einer Bühne präsentierten Handwerker in den Fokus rückt. Ob Panhuysen mit den *Bauerntronies* diese Verbindung bewusst initiierte oder ob die freie Fläche stattdessen zur individuellen Gestaltung durch Käufer:innen genutzt werden konnte, bleibt zur weiteren Untersuchung offen, da das zweite erhaltene Buch die Graphik nicht enthält. Dennoch wird deutlich, dass sich eine inhaltliche Verknüpfung zwischen van de Vennes Konzept der *sinne-cunst* und einer didaktischen Funktion der Bäuer:innenfiguren herstellen lässt, die letztlich Aufschluss über den Zweck der Publikation geben kann.

Mit dem moraldidaktischen Appell der *Bauerntronies* geht hier eine narrative Präzisierung der humoristischen Aspekte der Arbeiten einher. Neben den Versen, deren unterhaltender Anspruch sich in einer sprachlich provokanten Zuspitzung der einzelnen Lebensgeschichten zeigt und die ohnehin komische Wirkung der deformierten Gesichter verstärken, löst vor allem das kulturell selbstreflexive Moment während der Betrachtung die durch den moral-didaktischen Anspruch aufgebaute Spannung in Komik auf. Dies wird mithilfe der Verweise auf die Künstlichkeit der Figuren vorgenommen, denn an drei prominenten Stellen des Buches wird auf Bruegel als Schöpfer Bezug genommen. Im Titel, im zugehörigen Vers zu *Dirck Domp* und im letzten Vers wird Bruegel als Zeichner der Arbeiten und insbesondere als Gestalter der charakteristischen Gesichter benannt.[47] Die Rezipient:innen werden so im Prozess des Betrachtens, Lesens und Reflektierens kontinuierlich daran erinnert, dass es sich um fiktionale Gestalten handelt, deren moraldidaktische Allgemeingültigkeit zwar einen Anstoß zur Hinterfragung des eigenen Denkens und Handelns anregt, aber die Betrachtenden im Moment der Erkenntnis der offensichtlichen Künstlichkeit der Figuren davon wieder entbindet. Das Blatt für Blatt wiederholte Wechselspiel, welchem sie ausgesetzt sind, findet so seinen Höhepunkt in der komischen Auflösung, denn einerseits zielen die Figuren und die beigefügten Texte darauf ab, dass die Rezipient:innen über sich selbst und ihre eigenen Verstöße gegen Moral und Sitte nachdenken. Andererseits fungieren die Verweise auf Bruegel als Inventor dieser charakteristischen Figuren(typen) sowie deren Überzeichnung in letzter Instanz als Markierungen der Distanz, sodass die Rezeption der Panhuysen-Serie beständig zwischen der äußeren Ernsthaftigkeit und der befreienden Komik oszilliert.

47 Muylle 2002, S. 131f.; Panhuysen: Toonneel, Blatt 5^v: *By die volmaecktheydt is mijn Trony soo ghefronst, / Dat sy verwond'ringh baerdt in Breugels Teecken-konst*. Freie Übersetzung der Autorin: ‚Durch die Vollkommenheit ist mein Gesicht so runzelig / Was zur Verwunderung an Bruegels Zeichen-Kunst liegt'; Blatt 35^v: *Danck heb BREUGEL voor sijn vlijt*. Freie Übersetzung der Autorin: ‚Dank hab BREUGEL für seinen Fleiß.'

5. Fazit

Anhand der Untersuchung der drei Editionen der Bruegel'schen *Bauerntronies* können verschiedene, sich überlagernde Strategien der Re-Invention festgestellt werden, die sich sowohl konzeptuell als auch in ihrem kulturellen Entstehungs- und Rezeptionskontext deutlich voneinander unterscheiden. Ausgabenübergreifend geben die Editionen Aufschluss über eine sich intensivierende und vor allem systematische Verwendung des Namens ‚Bruegel' auf dem Kunstmarkt, die als verbindendes Element für die Evokation einer gesamtniederländischen Perspektive herangezogen werden kann: In den verschiedenen Publikationszusammenhängen der Serie manifestiert sich die sowohl zeitlich als auch örtlich übergreifende Zusammenarbeit von Künstler:innen aus den südlichen und nördlichen Niederlanden, was letztlich zu einer zunehmenden Stilisierung von Bruegel als *dem* Vertreter einer gesamtniederländischen Kunst beiträgt. Darüber hinaus thematisiert die Serie das zwiespältige Verhältnis der urbanen Bevölkerungsschicht zur Landbevölkerung. Einerseits findet eine eindeutig hierarchische Abgrenzung von den bäuerlichen Figuren statt, die hauptsächlich über Kleidung, Aussehen und Verhalten begründet sowie ausgestellt wird, andererseits beziehen sich die *Bauerntronies* auf ausgewählte Aspekte nationaler Identitätskonstruktionen. Die Form der Portrait-Darstellung wirkt dabei als verbindendes Element, das ein Zusammenspiel der Bäuer:innenfiguren mit genealogischer Inszenierung und Historizität überhaupt erst zulässt. Diese Verknüpfung sowie die unterschiedlichen interpretativen Einbettungen zeugen von einem humoristischen Verständnis und der Selbstreflexion der Betrachtenden, aber ebenso von einer deutlichen sozialen Distanz, welche ihren Ausdruck bezeichnenderweise in der Druckgraphik sowohl in den südlichen Niederlanden im 16. Jahrhundert als auch in den nördlichen Niederlanden im 17. Jahrhundert findet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Horaz: Ars Poetica = Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst, übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer, rev. und bibliographisch erg. Aufl. Stuttgart 1984.

Panhuysen: Toonneel = Panhuysen, Albert Elias van: Toonneel des Wereldts. Ontdeckende De Ongestuymigheden en Ydelheden in woorden ende wercken deser verdorvene Eeuwe, Weesp: Albert Elias van Panhuysen, 1685. KBR Brüssel, Signatur: M-5 Rec - Recueils Bruegel (P.) - S.II 108547–108583.

Sekundärliteratur

Allart 2001 = Allart, Dominique: Did Pieter Brueghel the Younger See his Father's Paintings? Some Methodological and Critical Reflections, in: Peter van den Brink (Hg.): Brueghel Enterprises. Katalog zur Ausstellung im Bonnefantenmuseum Maastricht und in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Maastricht 2001, S. 46–57.

Alpers 1972–1973 = Alpers, Svetlana: Bruegel's Festive Peasants, in: Simiolus 6 (1972–1973), S. 163–176.

Bassens / Grieken 2019 = Bassens, Maarten / Grieken, Joris van (Hgg.): Bruegel in Black and White. The Complete Graphic Works. Katalog zur Ausstellung in der Koninklijke Bibliotheek van België Brüssel, Veurnes 2019.

Buijsen 2015 = Buijsen, Edwin: De Sinne-cunst van Adriaen van de Venne in theorie en praktijk, in: Oud Holland 128 (2015), S. 83–124.

Clough 1993 = Clough, Cecil H.: Italian Renaissance Portraiture and Printed Portrait-Books, in: Denis V. Reidy (Hg.): The Italian Book, 1465–1800: Studies Presented to Dennis E. Rhodes on his 70th Birthday, London 1993 (The British Library Studies in the History of the Book 1), S. 183–223.

Coelen / Lammertse 2015 = Coelen, Peter van der / Lammertse, Friso: Niet zonder te lachen. Pieter Bruegel de Oude, in: Peter van der Coelen / Friso Lammertse: De Ontdekking van het Dagelijks Leven. Van Bosch tot Bruegel. Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, Rotterdam 2015, S. 201–234.

Coelen / Lammertse 2019 = Coelen, Peter van der / Lammertse, Friso: Bosch to Bruegel: Uncovering Everyday Life, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 11 (2019), S. 1–44. DOI: 10.5092/jhna.2019.11.1.4. (letzter Zugriff: 03. April 2022).

Duckwitz 2001 = Duckwitz, Rebecca: The Devil is in the Detail. Pieter Bruegel the Elder's „Netherlandish Proverbs" and Copies after it from the Workshop of Pieter Bruegel the Younger, in: Peter van den Brink (Hg.): Brueghel Enterprises. Katalog zur Ausstellung im Bonnefantenmuseum Maastricht und in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Maastricht 2001, S. 58–79.

Ertz 2000 = Ertz, Klaus: Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog, Bd. 2, Lingen 2000.

Gemert 2014 = Gemert, Lia van: The Stamp of Your Face. Tronies in Seventeenth-Century Dutch Literature, in: Dagmar Hirschfelder / León Krempel (Hgg.): Tronies. Das Gesicht der frühen Neuzeit, Berlin 2014.

Gibson 2004 = Gibson, Walter S.: Festive Peasants before Bruegel: Three Case Studies and Their Implications, in: Simiolus 31 (2004), S. 292–309.

Gottwald 2011 = Gottwald, Franziska: Das Tronie – Muster, Studie und Meisterwerk. Die Genese einer Gattung der Malerei vom 15. Jahrhundert bis zu Rembrandt, München 2011 (Kunstwissenschaftliche Studien 164).

Haskell 1995 = Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder: Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995 [zuerst engl. New Haven / London 1993].

Hirschfelder 2008 = Hirschfelder, Dagmar: Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin 2008.

Hirschfelder / Krempel 2014 = Hirschfelder, Dagmar / Krempel, León (Hgg.): Tronies. Das Gesicht der frühen Neuzeit, Berlin 2014.

Kavaler 1999 = Kavaler, Ethan Matt: Pieter Bruegel. Parables of Order and Enterprise, Cambridge 1999 (Cambridge Studies in Netherlandish Visual Culture).

Kettering 2007 = Kettering, Alison M.: Men at Work in Dutch Art, or Keeping One's Nose to the Grindstone, in: The Art Bulletin 89 (2007), S. 694–714.

Laméris / Holtkamp 1998 = Laméris, Kitty / Holtkamp, Jan: Verscheydene aerdige Boeren en Boerinnen, in: Tegel 26 (1998), S. 27–35.

Leeflang 2014 = Leeflang, Huigen: The Sign of Claes Jansz Visscher and his Progeny: The History and Significance of a Brand Name, in: The Rijksmuseum Bulletin 62 (2014), S. 240–269.
Marschke 1998 = Marschke, Stefanie: Künstlerbildnisse und Selbstporträts: Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance, Weimar 1998.
Meier 1995 = Meier, Hans Jakob: Das Bildnis in der Reproduktionsgraphik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Anfängen serieller Produktion, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 449–477.
Meiers 2006 = Meiers, Sarah: Portraits in Print. Hieronymus Cock, Dominicus Lampsonius, and *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), S. 1–16.
Miedema 1977 = Miedema, Hessel: Realism and the Comic Mode: The Peasant in: Simiolus 9 (1977), S. 205–219.
Müller 2001 = Müller, Jürgen (Hg.): Pieter Bruegel invenit. Das druckgraphische Werk. Katalog zur Ausstellug in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2001.
Muylle 2002 = Muylle, Jan: Tronies Toegeschreven aan Pieter Bruegel. Fysionomie en Expressie (2), in: De Zeventiende Eeuw 18 (2002), S. 115–148.
Nalis / Luijten / Schuckman 1998 = Nalis, Henk / Luijten, Ger / Schuckman, Christiaan: The Van Doetecum Family. Part I. The Antwerp Years, 1554–1575, Rotterdam 1998 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700).
Oberhuber 1967 = Oberhuber, Konrad: Zwischen Renaissance und Barock. Katalog zur Ausstellung in der Albertina Wien, Wien 1967 (Die Kunst der Graphik 4).
Oberhuber 1979 = Oberhuber, Konrad: Pieter Bruegel und die Radierungsserie der Bauernköpfe, in: Otto von Simson / Matthias Winner (Hgg.): Pieter Bruegel und seine Welt. Ein Colloquium veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Stiftung preussischer Kulturbesitz am 13. und 14. November 1975, Berlin 1979, S. 143–147.
Oberthaler / Pénot 2018 = Oberthaler, Elke / Pénot, Sabine: Katalogeinträge *Bauernhochzeit* (Nr. 80) und *Bauerntanz* (Nr. 81), in: Sabine Haag (Hg.): Bruegel – die Hand des Meisters. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 2018, S. 325–339.
Onuf 2011 = Onuf, Alexandra: Envisioning Netherlandish Unity. Claes Visscher's 1612 Copies of the *Small Landscape* Prints, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 3 (2011). DOI: 10.5092/jhna.2011.3.1.4. (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Onuf 2018 = Onuf, Alexandra: The *Small Landscape* Prints in Early Modern Netherlands, London 2018 (Visual Culture in Early Modernity).
Orenstein 2001 = Orenstein, Nadine (Hg.): Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints. Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam und im Metropolitan Museum of Art New York, New York 2001.
Orenstein / Sellink 2006 = Orenstein, Nadine / Sellink, Manfred: Pieter Bruegel the Elder, Ouderkerk aan den Ijssel 2006 (The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450–1700).
Orrock 2017 = Orrock, Amy (Hg.): Bruegel. Defining a Dynasty. Katalog zur Ausstellung im Holburne Museum Bath, London 2017.
Porras 2011 = Porras, Stephanie: Producing the Vernacular: Antwerp, Cultural Archaeology and the Bruegelian Peasant, in: Journal of Historians of Netherlandish Art 3 (2011), S. 1–29. DOI: 10.5092/jhna.2011.3.1.3. (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Porras 2016 = Porras, Stephanie: Pieter Bruegel's Historical Imagination, Pennsylvania 2016.
Ramakers 1996 = Ramakers, Bart: Bruegel en de Rederijkers: Schilderkunst en Literatuur in de Zestiende Eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 47 (1996), S. 80–105.

Ramakers 2002 = Ramakers, Bart: Kinderen van Saturnus: Afstand en Nabijheid van Boeren in de Beeldende Kunst en het Toneel van de Zestiende Eeuw, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 53 (2002), S. 12–51.

Raupp 1986 = Raupp, Hans-Joachim: Bauernsatiren: Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986.

Rave 1959 = Rave, Paul Ortwin: Paolo Giovio und die Bildnisbücher des Humanismus, in: Jahrbuch der Berliner Museen 1 (1959), S. 119–154.

Ritter 2017 = Ritter, Laura: „Nach Manier des Hieronymus Bosch“. Formen, Funktionen und Wege künstlerischer Aneignung im graphischen Werk Pieter Bruegels, in: Eva Michel (Hg.): Pieter Bruegel: Das Zeichnen der Welt. Katalog zur Ausstellung in der Albertina Wien, Wien 2017, S. 31–48.

Scholz 1985 = Scholz, Horst: Brouwer invenit. Druckgraphische Reproduktionen des 17.–19. Jahrhunderts nach Gemälden und Zeichnungen Adriaen Brouwers, Marburg 1985 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 3).

Sellink 2007 = Sellink, Manfred: Bruegel. The Complete Paintings, Drawings and Prints, Gent 2007 (The Classical Art Series 2).

Silver 1999 = Silver, Larry: Second Bosch. Family Resemblance and the Marketing of Art, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 50 (1999), S. 30–56.

Silver 2001 = Silver, Larry: The Importance of Being Bruegel. The Posthumous Survival of the Art of Pieter Bruegel the Elder, in: Nadine Orenstein (Hg.): Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints. Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam und im Metropolitan Museum of Art New York, New York 2001, S. 67–86.

Silver 2006 = Silver, Larry: Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market, Philadelphia 2006.

Silver 2011 = Silver, Larry: Pieter Bruegel, New York 2011.

Spronk 2018 = Spronk, Ron: Katalogeintrag *Kopf einer Bäuerin* (Nr. 82), in: Sabine Haag (Hg.): Bruegel – die Hand des Meisters. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Wien 2018, S. 340–343.

Sullivan 1994 = Sullivan, Margaret A.: Bruegel’s Peasants. Art and Audience in the Northern Renaissance, Cambridge 1994.

Patricia Pia Bornus

Die Re-Invention des Weltgefüges

Stefano della Bellas Frontispiz zu Galileo Galileis *Dialogo* und seine nordalpinen Übersetzungen

Abstract

This chapter aims to retrace the literal and figurative translations of Galileo Galilei's *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (Florence 1632) in Northern Europe. The central object of study is Stefano della Bella's frontispiece of the *Dialogo* and two of its later (re-)inventions (Leiden / Strasbourg 1635 and Leiden 1699 / 1700). The translation of the Italian 'original' into Latin and its introduction into Northern Europe gave rise to a widespread reception of the *Dialogo* and its frontispiece. In particular, the specific physiognomy of the figures in the first Latin edition was echoed in conjunction with della Bella's original composition in both pro- and anti-Copernican publications throughout the 17th and 18th centuries. As this chapter will show, this reconfiguration of the frontispiece reflects on overarching changes in natural philosophy and the debate about the structure of the universe. Thus, the Northern European appropriations of the frontispiece of 1632 can be considered as meaningful reinventions that resonate with the cultural and historical shifts of their time.

Keywords

Natural Philosophy, *Dialogo*, Galileo Galilei, Nicolaus Copernicus, Cultural Transfer, Stefano della Bella

Die Debatte um die Neuordnung der Welt im Sinne der Kopernikanischen Hypothese dominierte die naturphilosophischen Diskurse des 17. Jahrhunderts und manifestierte sich in unterschiedlichsten Verkörperungen und Bildprogrammen. Ob Cesare Ripas Personifikation der Astronomie,[1] die Darstellungen der Muse *Urania*,[2] die Inszenierungen des Zusammentreffens von Atlas und Herkules,[3] das biblische Wunder des *Horologium Ahas*[4] oder die mythische Gestalt des hundertäugigen *Argus*:[5] Die buchstäblich weltbewegende Diskussion wurde in Frontispizen und Titelblättern naturphilosophischer und astronomischer Publikationen über geographische und konfessionelle Grenzen

1 Ripa: Iconologia, S. 55.
2 Namensgebend unter anderem für *Uraniborg*, das großzügig ausgestattete Observatorium Tycho Brahes auf der dänischen Insel Hven.
3 Vgl. Remmert 2006, S. 262.
4 Clavius: Opera mathematica.
5 Vgl. Remmert 2006, S. 260.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-012

hinweg vielfach neu ins Bild gesetzt. Eine dieser Bildfindungen hat sich dabei besonders durchgesetzt: die des Frontispizes des *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*[6] (‚Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme') Galileo Galileis, angefertigt von Stefano della Bella. Diese Komposition prägte die Bildsprache des Diskurses um eine bewegte Erde maßgeblich, was sich in ihren vielfältigen Adaptionen in Frontispizen zeigt, die den Übergang vom ptolemäischen zum kopernikanischen Weltbild begleiten und veranschaulichen.

Bezugnehmend auf della Bellas Bildfindung möchte der Beitrag zunächst die Ikonographie des *Dialogo*-Frontispizes erörtern, welche für die folgenden Überlegungen zu dessen nordalpinen Versionen grundlegend ist. Daraufhin sollen die 1635 in Leiden und Straßburg sowie die 1699/1700 ebenfalls in Leiden erschienenen lateinischen Ausgaben des *Dialogo* im Hinblick auf ihre jeweiligen künstlerischen Aneignungen des Frontispizes della Bellas untersucht werden. Besonderes Interesse gilt dabei der Betrachtung bedeutungsgenerierender Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den verschiedenen Versionen des Frontispizes sowie dem geographischen und sprachlichen Transfer der Galilei'schen Publikation nach Nordeuropa. Darüber hinaus erlaubt die Betrachtung der Veränderungen gegenüber der italienischen Vorlage auch Rückschlüsse auf das Fortschreiten der Kopernikanischen Wende, für deren visuelle Programmatik Frontispize eine erhebliche Bedeutung hatten.

1. Der *Dialogo* Galileo Galileis und das Frontispiz Stefano della Bellas

Der *Dialogo* ist zusammen mit dem *Sidereus Nuncius*[7] das wahrscheinlich bekannteste Werk Galileo Galileis. 1632 veröffentlicht, wurde er innerhalb eines Jahres auf den *Index librorum prohibitum* gesetzt und führte zum Hausarrest des Astronomen,[8] da er als vehementes Eintreten für die ‚neue' heliozentrische Astronomie empfunden wurde.[9] In der literarischen Form des Dialogs wird das ptolemäische, geozentrische Weltbild

6 Galilei: Dialogo.

7 Galilei: Sidereus Nuncius.

8 Vgl. Finocchiaro 1989.

9 Die Frage, welches Ziel Galilei tatsächlich im *Dialogo* verfolgte, gab in der wissenschaftshistorischen Literatur Anlass für einige Debatten, wie Nicholas Jardine in seinem Aufsatz *Demonstration, Dialectic, and Rhetoric in Galileo's Dialogue* zeigt. Jardine bespricht einige in besagter Literatur als rätselhaft empfundene Überzeugungsstrategien Galileis – beispielsweise die gewollt abstrahierte und sehr vereinfachte Interpretation des kopernikanischen Systems als durchgehend konzentrisch – und relativiert die Direktheit der zuvor als offensichtlich angesehenen energischen Verteidigung des Heliozentrismus. Jardine sieht Indizien dafür beispielsweise in der literarischen Form des Dialogs oder in der Wahl der italienischen Sprache, worauf zu einem späteren Punkt in Text noch eingegangen werden soll. Im Folgenden soll seine Lesart des *Dialogo* als Grundlage für die Interpretation des Frontispizes und seiner nordalpinen Versionen dienen. Vgl. Jardine 1991.

dem kopernikanischen, heliozentrischen gegenübergestellt. Die Diskussion wird dabei von drei Figuren geführt: Salviati, welcher als ‚Sprachrohr' für Galilei selbst fungiert,[10] Sagredo, der die Rolle eines interessiert und vernünftig denkenden Laien einnimmt,[11] und letztlich Simplicio, ein, wie der Name schon besagt, etwas einfältiger Anhänger peripatetischer Lehren.[12]

Bereits in Stefano della Bellas Frontispiz zeigt sich ebendiese Struktur des Dialogs (Abb. 1). Zu sehen sind drei Figuren, die miteinander debattieren und durch Inschriften an den Säumen ihrer Gewänder eindeutig identifiziert werden können: Links stützt sich Aristoteles, im Profil dargestellt, gebrechlich auf einen Gehstock. Sein hohes Alter wird durch den Verlust seines Haupthaars unterstrichen. Mittig in der Diskussionsgruppe stehend blickt Ptolemäus, ausgestattet mit einem Kopfputz und in seiner Rechten eine Armillarsphäre haltend, Aristoteles an. Von den Betrachter:innen aus rechts, etwas von den beiden anderen abgerückt, ist Kopernikus in ein pelzbesetztes Gewand gekleidet dargestellt. In seiner Linken hält er beiläufig ein Tellurium. Diese Benennung und Ausgestaltung der drei Figuren hebelt die vermeintliche Kongruenz der drei Diskutanten zwischen Wort und Bild im *Dialogo* aus. Da die drei Diskutanten des Frontispizes nicht Salviati, Sagredo und Simplicio sind, sondern stattdessen Aristoteles, Ptolemäus und Kopernikus dargestellt wurden, sind die Betrachter:innen gleichsam aufgefordert, die jeweiligen Positionen des Dialogs den Gelehrtenfiguren des Frontispizes zuzuordnen. Diese gedankliche Superimposition der dialoginhärenten Figuren und der visuell präsentierten Gelehrten, die die Urheber der jeweiligen Lehren sind, kontextualisiert den *Dialogo* in der kosmologischen Debatte seiner Zeit und erhebt diesen von einer ‚persönlichen' Debatte zu einer exemplarischen und vor allem, in der Gemeinschaft der Naturphilosophen, öffentlichen Diskussion über die wahre Struktur des Universums.

Neben der Vorwegnahme der literarischen Struktur des anschließenden *Dialogo* sind auch die Details des Blattes sowie die Szenerie von Bedeutung. Im Vordergrund zu Füßen der Diskutanten befinden sich einige Attribute der jeweiligen Figuren und Symbole ihrer Theorien. Der Pfeil, der Aristoteles zugeordnet ist und auf Kopernikus zeigt, rekurriert auf die peripatetische Bewegungslehre.[13] Dieser Verweis findet sich ebenfalls im Text wieder, da Salviati, die aristotelische Dynamik verspottend, im *Dialogo* sogar Zenons Pfeilparadoxon Aristoteles zuschreibt und somit den Kontrast zwischen

10 Vgl. u.a. Zittel 2014, S. 384. Zittel interpretiert die Figur des Salviati als zum Zeitpunkt der Veröffentlichung schon verstorbenen Freund Galileis, Filippo Salviati (1582–1614).

11 Vgl. Zittel 2014, S. 384. Zittel interpretiert auch diese Figur als einen bereits verstorbenen Freund Galileis, Gianfrancesco Sagredo (1570–1621), welcher in vorangegangenen naturphilosophischen Debatten ein Advokat für Galilei gewesen ist.

12 Vgl. Zittel 2014, S. 384. Abermals bietet Zittel eine Interpretation der Figur an, deren Benennung und Charakter er als eine Allusion auf den spätantiken Aristoteles-Kommentator Simplikios versteht.

13 Vgl. Nonnoi 2003, S. 231.



Abb. 1. Stefano della Bella: Frontispiz, Kupferstich, 220 × 156 mm, in: Galileo Galilei: Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, Florenz: Giovanni Battista Landini, 1632, Washington D.C., Smithsonian Libraries, Heralds of Science Collection, Signatur: QB41 .G153 1632.

der alten und der neuen Lehre der Dynamik zuspitzt.[14] Kopernikus beigegeben findet sich auf dem Boden ein Stein neben einigen kleinen Muscheln. Diese fügen sich einerseits gut in die hinter den Figuren erkennbare Hafenszene ein, in der das Gespräch der drei Diskutanten auf dem Frontispiz verortet ist, andererseits können sie als Allusion auf den ursprünglichen Titel des Werks *Dialogo del flusso e reflusso del mare* verstanden werden.[15] Die Gezeiten waren in der Galilei'schen Beweisführung zugunsten der kopernikanischen Theorie eines der Hauptargumente. Die Situierung des Geschehens in einem Hafen wird indes im Mittelgrund festgesetzt: Angeschnitten am rechten Bildrand ist eine Hafenbefestigung zu sehen und zwischen Ptolemäus und Kopernikus befindet sich ein Schiff. Dieses wird von dem Philosophiehistoriker Giancarlo Nonnoi metaphorisch als Aussage über die neue Wissenschaft interpretiert: „[...] science in anguish awaiting the result of the dispute between the two systems so that once freed of prejudices of the senses and the intellect it can finally sail away in safety."[16] Diese Interpretation unterstützt sicherlich auch der auf Kopernikus gerichtete Pfeil, der im Sinne des Fortschreitens der Wissenschaft auf die endgültige Lösung der Frage um die Weltsysteme hindeutet. Das Schiff nimmt, ähnlich wie die Muscheln, bei näherer Betrachtung des Inhalts des Dialogs einen zusätzlichen allusorischen Charakter an.

Das Frontispiz thematisiert, wie dargestellt wurde, die peripatetische Bewegungslehre sowie die im folgenden *Dialogo* ausgeführte Stellungnahme Galileis zu dieser. Die Verfechter des geostationären Weltsystems nutzten die aristotelische Dynamik, um das Postulat einer bewegten Erde *ad absurdum* zu führen. Die logische Schlussfolgerung war, dass, wenn die Erde sich um die eigene Achse drehen würde, ein senkrecht in die Höhe geworfener Stein immer an einer Stelle östlich des Wurfortes zu Boden fallen müsste – zumindest falls die Erde sich tatsächlich westwärts drehe. Das gleiche gelte dann im Übrigen auch für alle anderen unbelebten Körper.

Galilei lässt Salviati, seine Identifikationsfigur, diese Argumentation am dritten Tag des *Dialogo* mittels eines Gedankenexperiments angreifen, welches die peripatetische Begründung für die Unbeweglichkeit der Erde aushebelt. Das Gedankenexperiment findet bezeichnenderweise auf einem Schiff statt und führt das Prinzip der Trägheit der Masse und deren relativer Bewegung ein, welches später als Galilei'sches Relativitätsprinzip bekannt werden würde.[17] In dem Experiment wird beschrieben, wie sich Körper, die sich im Frachtraum eines Schiffes befinden, welches mit konstanter Geschwindigkeit fährt, immer relativ mit der Bewegungsrichtung des Schiffes bewegen, da sie zu einem Inertialsystem gehören. Mit diesem Prinzip widerlegte Galilei eines der stärksten antikopernikanischen Argumente.

14 Vgl. u.a. Zittel 2014, S. 385f.

15 Zittel 2014, S. 385f.; auch Nonnoi 2003.

16 Nonnoi 2003, S. 231.

17 Vgl. u.a. Budden 1998.

Vor diesem Hintergrund kann festgehalten werden, dass das Schiff auf dem Frontispiz von Stefano della Bella einerseits symbolisch für die neue Wissenschaft im Aufbruch steht, korrespondiert es doch mit einem wissenschaftshistorischen Narrativ, welches die drei Naturphilosophen der europäischen Lesekonvention gemäß von links nach rechts in Szene setzt. Die räumliche Verteilung der drei Diskutanten, die eine Lücke zwischen Ptolemäus und Kopernikus kreiert, sodass zwischen diesen beiden Figuren das Schiff erscheinen kann, unterstreicht diese Deutung zusätzlich. Andererseits kann das Schiff auf dem Frontispiz sicher auch als ein visueller Verweis auf das im *Dialogo* folgende Gedankenexperiment gewertet werden, da durch dieses ein Grundpfeiler der pro-kopernikanischen Argumentation entwickelt wird.

Betrachtet man die Physiognomien der dargestellten Figuren, fällt jedoch noch eine andere Besonderheit auf: Die Figur, die so selbstverständlich als Nikolaus Kopernikus gekennzeichnet ist, hat recht wenig Ähnlichkeit mit dem Astronomen. Diese auffällige Abweichung der Figur von ihrem Vorbild hat einige Debatten um die Interpretation des Frontispizes entfacht, so beispielsweise zwischen Erwin Panofsky und Edward Rosen, welche umfassend in der von Horst Bredekamp herausgegebenen deutschen Ausgabe von Panofskys *Galileo as a Critic of the Arts*[18] dokumentiert ist. Panofskys Lesart, die aufgrund der Ähnlichkeit der Figur mit Portraitdarstellungen von Galilei (Abb. 3) in der Kopernikusfigur ein Kryptoportrait des italienischen Astronomen erkannte, versteht diesen Kunstgriff als Zusammenführung und Sublimierung der beiden Forscherfiguren, wodurch Galilei sich konkret als Nachfolger des revolutionären Astronomen und ebenfalls als sein Verfechter darstelle. Edward Rosen, der diese Auslegung anzweifelt, weist darauf hin, dass Galilei nicht daran gelegen gewesen sei, sich als Kopernikus darzustellen, da er ebenfalls durch den gewählten Titel gerade keine Stellung im Diskurs um den Heliozentrismus bezieht oder dies zumindest suggeriert.[19] Des Weiteren merkt Rosen an, dass della Bella nicht mit den nordalpinen Portraits von Kopernikus vertraut war, denn tatsächlich ist das Frontispiz des *Dialogo* die erste südalpine Darstellung des Frauenburger Astronomen.[20] Ob dies der Grund für die gewählte Darstellung von Kopernikus ist, der im Frontispiz dem Stereotyp des Gelehrten entspricht, oder ob sich doch eine Programmatik darin ablesen lässt, kann nur vermutet werden: Denn für beide Interpretationen ließen sich weitere Indizien finden, die Unentschiedenheit in der Darstellung dieser Schlüsselfigur erhält aber – und dies soll hier relevant sein – im Kontext einer genaueren Analyse des Text-Bild-Verhältnisses noch eine weitere Bedeutung.

18 Panofsky 2012, S. 85–93.

19 Vgl. Panofsky 2012.

20 Vgl. Zittel 2014, S. 390.

2. Die literarische Form des *Dialogo* und seine Visualisierung im Frontispiz

Das angestrebte Ziel des *Dialogo* wird in der jüngeren Forschungsliteratur intensiv neu verhandelt. Während Galileis Publikation, zumal sie zu seinem Arrest führte, allgemein als energische Demonstration des Kopernikanismus gilt, zeigen neuere wissenschaftshistorische Analysen einen weniger vehementen Charakter des Dialogs auf.[21] Die übergeordnete Struktur des *Dialogo*, die in diesem Kontext herausgearbeitet wurde, ist auch für die Interpretation des Frontispizes interessant.

So zeigt Nicholas Jardine in seinem Aufsatz *Demonstration, Dialectic, and Rhetoric in Galileo's Dialogue*,[22] dass Galilei für diese Publikation von vornherein einen sehr überlegten ‚Überbau' erarbeitet hat, der den *Dialogo* in seinen Paratexten nicht so eindeutig als pro-kopernikanisch ausweist wie von der früheren Forschung angenommen. Die Gattung des Dialogs, die Wahl der italienischen Sprache, die Verkürzungen und Inkohärenz in der Darstellung der kopernikanischen Lehre und die Argumentation gegen den Geozentrismus sowie auch, besonders prominent, der Titel sind Hinweise für diese These: Jardine zeigt in seinem Artikel unter anderem auf, wie die Gattung in ihrer historischen Kontextualisierung ausschlaggebend für die Interpretation der gesamten Schrift ist. Der Dialog wurde im vorhergehenden Jahrhundert von einer marginalisierten literarischen Form zu einem in akademischen und höfischen Kreisen populären Genre.[23] Auf der ciceronischen Tradition aufbauend handelt es sich dabei um eine Gattung, mittels derer Sachverhalte diskutiert werden können, indem verschiedene Ansichten – in diesem Fall Pro- und Anti-Kopernikanismus – einander gleichberechtigt gegenüberstellt werden, sodass die Debatte letztendlich keinen Sieger hervorbringen muss, sondern lediglich eine Abwägung der Wahrscheinlichkeiten vornimmt oder, wie Erwin Panofsky es für solche Texte in der griechischen Antike attestiert:

> In der Regel hat man es dabei nicht mit einem mörderischen Kampf zwischen dem absolut Guten und dem absolut Bösen zu tun (wie im Streit zwischen Tugenden und Lastern, Vernunft und Sinnlichkeit, Glaube und Häresie), sondern mit einem Wettbewerb zwischen zwei oder gelegentlich auch mehr als zwei relativen Werten, der mit einem vernünftigen Kompromiss oder sogar einer glücklichen Versöhnung enden kann.[24]

Überträgt man diese Beobachtungen auf die Interpretation des della Bella-Frontispizes und die im Folgenden punktuell zu untersuchenden nordalpinen Adaptionen, ermöglicht dies zwei Feststellungen: Erstens war der *Dialogo* wohl bereits seiner äußeren

21 S. Anm. 9.
22 Jardine 1991.
23 Vgl. Jardine 1991, S. 107.
24 Panofsky 2012, S. 13.

Erscheinung nach nicht als unumgängliche Demonstration der Überlegenheit der kopernikanischen These konzipiert, was die subtile Darstellung der Fortschrittlichkeit Kopernikus', so man die chronologische Anordnung der dargestellten Astronomen entsprechend der Leserichtung als Sukzession des Fortschritts betrachtet, erklärt. Diese zurückhaltende bildliche Artikulation kontrastiert vor allem mit der Leidener Version des Frontispizes von 1699/1700, in der Kopernikus triumphierend sein heliozentrisches Handmodell emporhält (Abb. 5). Der Titel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, der explizit die von Jardine und Panofsky beschriebene Gleichberechtigung verschiedener Ansichten in der Debatte aufnimmt, unterstützt dies ebenfalls, obwohl der eigentliche Text dies nicht einhalten wird.

Zweitens ist die Theatralität des *Dialogo* für die Interpretation der Kopernikusfigur in der ersten Edition interessant, die – so Teile der Forschung – dem italienischen Urheber der Schrift deutlich ähnlicher sieht als ihrem eigentlichen Namensgeber. Wie Jardine aufzeigt, nutzt Galilei die *persona* des Salviati im wörtlichen Sinne als Maske und verwendet sie gleichzeitig als Schutz vor der Zensur, da der Heliozentrismus durch dieses ‚Schauspiel' weniger offen propagiert, sondern dessen höhere Wahrscheinlichkeit demonstriert wird.[25] Im Text des Dialogs selbst kommt sogar eine doppelte Maskierung zustande, denn Salviati kommentiert seine Rolle am zweiten Tag der Debatte in einem Moment der Selbstreflexivität folgendermaßen:

> Vordem wir weitergehen, muss ich Signore Sagredo darauf aufmerksam machen, dass ich bei unseren Unterredungen die Rolle des Kopernikaners spiele und gewissermassen seine Maske vornehme; wie es aber in meinem Inneren unter der Wirkung dieser Gründe aussieht, welche ich scheinbar zu seinen Gunsten vorbringe, bitte ich nicht nach meinen Worten beurteilen zu wollen, solange wir uns in der Hitze des Komödienspielens befinden, sondern erst, wenn ich die Verkleidung werde abgelegt haben; Ihr werdet mich dann vielleicht anders erfinden, als ich auf der Bühne schien.[26]

Die Anlage der Salviatifigur, hinter der Galilei als Autor hinter gleich zwei Masken zurücktreten kann, ist im Hinblick auf die Kopernikusfigur auf dem Frontispiz della Bellas signifikant. Hier scheint, möchte man Panofsky folgen, Galilei Kopernikus zu spielen, was durch die räumlich weitgehend undefinierte Szene unterstützt wird, die nach oben hin von einer Art Vorhang gerahmt ist, welcher seinerseits Platz für die Nennung des Widmungsträgers bietet, und einer Theaterbühne ähnelt. Über die Genese des Frontispizes ist nichts Genaueres bekannt, aber della Bella scheint durch Galilei selbst oder durch eigenes Studium mit dem Inhalt und der Struktur des Werkes ausgesprochen gut vertraut gewesen zu sein, für welches er ein derart überlegtes Frontispiz entwarf.

25 Vgl. Jardine 1991, S. 108.
26 Galilei: Dialog, S. 137.

Das sich selbst benennende Maskenspiel, mit dem Galilei sich mutmaßlich vor der Zensur schützen wollte, hatte im ersten Moment den wohl erwünschten Erfolg. Niccolò Riccardi, der mit der Zensur des *Dialogo* beauftragt war, nahm vorerst nur an einem Detail des Frontispizes Anstoß: dem Emblem am unteren Rand, welches drei Delphine zeigt. Dieses Emblem, welches das Symbol des Verlegers war, wurde von Riccardi als anti-päpstlicher Wortwitz gewertet, wie Volker Remmert darstellt.[27] Nach der Aufklärung des Sachverhaltes wurde die Anschuldigung jedoch fallengelassen.

Der *Dialogo* selbst konnte sich nicht gleichermaßen gegen die Zensur behaupten. Noch innerhalb eines Jahres nach der Veröffentlichung wurde die Publikation auf den Index gesetzt und Galilei zu Hausarrest verurteilt. Obwohl der *Dialogo* indiziert wurde, wurde seine Verbreitung dadurch nicht vollends unmöglich. Robert S. Westman zeigt in seinem Aufsatz *The Reception of Galileo's ‚Dialogue'. A Partial World Census of Extant Copies*,[28] dass die Dissemination des Buches schon vor der Indizierung vorangeschritten war, da Galilei selbst Kopien verschickte.[29] Unter diesen Kopien war auch jene, die Galilei an Elia Diodati sandte und die als Vorlage für die nachfolgend im Fokus stehende lateinische Übersetzung des *Dialogo* diente.[30] Nach der Indizierung war die Akquise des Buches auf dem freien Markt indes tatsächlich erschwert, doch Gelehrtennetzwerke ermöglichten, dass der Dialog für potenzielle Leser:innen nicht vollständig unerreichbar war.[31] Westmans Zensus zeigt derweil ebenfalls auf, dass das Buch hauptsächlich im Besitz von Gelehrten und Edelleuten war, also Teil privater Bibliotheken, die, im Gegensatz zu universitären Bibliotheken, nicht im gleichen Maße von der Inquisition reglementiert wurden.[32]

Die bereits erwähnte lateinische Übersetzung und zugleich erste nordalpine Ausgabe des *Dialogo* ging auf das Bestreben von Elia Diodati, einem in Paris ansässigen Freund Galileis, zurück und erschien im Jahr 1635 in Straßburg durch finanzielle Unterstützung der Buchdruckerfamilie Elzevier[33] in einer Auflage von vermutlich 600 Exemplaren.[34] *De Systemate Mundi*[35] lautete der Titel der lateinischen Übersetzung, die von Matthias Bernegger nach anfänglichem Zögern, aber kurz nach der Indizierung des *Dialogo* mit gesteigertem Eifer besorgt wurde.[36] Bernegger, der das Werk in seiner eigenen Druckerei

27 Remmert 2003, S. 26. *Delfino* bezeichnet ebenfalls den Thronfolger in der französischen Tradition, *dauphin*. Urban VIII. sah sich von drei *dauphins* umgeben, weshalb Riccardi das Verlegeremblem als Verspottung deutete.

28 Westman 1984.

29 Vgl. Westman 1984, S. 332–335.

30 Vgl. Westman 1984, S. 333.

31 Vgl. Westman 1984, S. 332–335.

32 Vgl. Westman 1984, S. 335.

33 Vgl. Fuchs 1995, S. 38.

34 Vgl. Westman 1984, S. 338.

35 Galilei: De Systemate Mundi.

36 Vgl. Fuchs 1995, S. 38.

drucken ließ,[37] wurde noch während der Drucklegung von Galilei selbst kontaktiert, der die nordalpine Übersetzung förderte, Bernegger für seine Arbeit dankte und ihm seine Freundschaft zusicherte.[38] Die Geste Galileis sowie der Beginn der Erarbeitung einer lateinischen Übersetzung des *Dialogo*, welche der Indizierung des Werks zeitlich vorausgeht, zeigen deutlich das große Interesse an dem Werk sowie die Weigerung, seine Indizierung und damit seinen Entzug aus der Öffentlichkeit zu akzeptieren.[39]

Auch die 1635 erschienene lateinische Ausgabe ziert ein Frontispiz, welches sich an der italienischen Vorlage orientiert und von Jacob van der Heyden angefertigt wurde (Abb. 2). Die Grundstruktur sowie einige Details des Frontispizes – die Pfeile, das Schiff und sogar die mediceischen *palle*[40] – wurden übernommen, aber es lassen sich auch einige wesentliche Unterschiede festhalten. Van der Heyden adaptiert die Komposition der Vorlage in seinem Stil, sieht also von einer exakten Kopie ab, anders als bei dem dieser Ausgabe hinzugefügten Portrait Galileis (Abb. 3), und nutzt die Kopernikusfigur, um der Interaktion der Figuren eine neue Gewichtung zu geben.

Die Szene ist, anders als bei der Fassung von 1632, durch Säulen gefasst und die Beschriftungen der abgebildeten Diskutanten finden sich anstatt an den Säumen ihrer Gewänder auf dem Boden unter ihren Füßen. Der signifikanteste Unterschied aber liegt in der Figur des Kopernikus, die, anders als bei dem Frontispiz von della Bella, nun ihrem Namensgeber gleicht: Kopernikus, ohne Bart und Hut, ist mit der pelzbesetzten Garderobe eines Edelmannes dargestellt. Vorbild für diese Darstellung war laut Claus Zittel vermutlich ein Bildnis des Astronomen an der Straßburger Münsteruhr, das 1571 von Tobias Stimmer angefertigt wurde und angeblich auf ein Selbstportrait von Kopernikus zurückgeht. Wahrscheinlich wurde eine Abbildung dieses Portraits von Matthias Bernegger, dem Übersetzer des *Dialogo*, zur Verfügung gestellt.[41]

Diese Umarbeitung der Kopernikusfigur wird durch die Beigabe des Galilei-Portraits unterstrichen, welches ebenfalls von Jacob van der Heyden nach dem Vorbild von Francesco Villamena, im Kontrast zum Frontispiz, bis ins Detail kopiert wurde (Abb. 3). Durch diese Gegenüberstellung wird die Trennung von Kopernikus und Galilei, die zuvor noch bildlich in einer Figur verwoben wurden, überdeutlich und das Maskenspiel, welches im Text von Salviati beschrieben wird und sich in der südalpinen Version des Frontispizes wiederfindet, nimmt demnach in der nordalpinen Edition eine andere Gestalt an. So übernimmt van der Heyden in seinem Frontispiz die Figuren und ihre Benennungen, passt die Kopernikusfigur aber der geläufigen Physiognomie an und ‚enttarnt' somit das

37 Vgl. Reiffenscheid 1889, S. 934. Bernegger hatte seine Druckerei zu diesem Zeitpunkt an David Haut verpachtet, der als Drucker auf dem Titelblatt verzeichnet wird.

38 Vgl. Reiffenscheid 1889, S. 938; Vgl. Fuchs 1995, S. 38.

39 Vgl. Westman 1984, S. 336.

40 Auch die Widmung wurde in einer Übersetzung übernommen.

41 Zittel 2014, S. 390.



Abb. 2. Jacob van der Heyden: Frontispiz, Holzschnitt, 197 × 151 mm, in: Galileo Galilei: Systema cosmicum, Straßburg / Leiden: Matthias Bernegger, 1635, München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: Res/4 Astr.p. 145.



Abb. 3. Francesco Villamena: Galileo Galilei, 1613, Kupferstich, 203 × 151,5 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2002.451.

Theater. Dies lässt Kopernikus zur Symbolfigur des Heliozentrismus werden und Galilei zum Autor dieser konkreten Schrift, der durch sein Portrait, getrennt von der Hafenszene, ebenfalls bildlich repräsentiert wird. Die Neugestaltung des Frontispizes durch van der Heyden ist vor diesem Hintergrund nicht als eine der lateinischen Ausgabe lediglich angepasste Wiederholung der italienischen Vorlage zu betrachten, sondern als eine dezidierte, dem veränderten Erscheinungskontext verpflichtete, bildliche Interpretation des Frontispizes Stefano della Bellas. Die Formel des Dialogs, die auch für die nordalpine Ausgabe literarisch sowie visuell maßgeblich prägend ist, wird als programmatisches Fundament beibehalten, doch die Veränderung zentraler Bildelemente, an welcher sich die Weiterentwicklung des wissenschaftlichen sowie künstlerischen Diskurses um den Heliozentrismus bereits in Ansätzen ablesen lässt, macht deutlich, dass van der Heyden eine *re-inventio* der Szene vorgenommen hat, die den sich wandelnden Umständen Rechnung trägt.

Die Publikation dieser ersten nordalpinen Ausgabe des *Dialogo* ist indes nur der Beginn einer Reihe von lateinischen Neuauflagen des Werks. So erscheinen weitere

lateinische Ausgaben des *Dialogo* in kurzen Abständen unter anderem 1641 in Lyon (*Dialogus de Systemate Mundi*, Lyon: Sumptibus Ioan. Antonii Huguetan), 1663 in London (*Dialogus de Systemate Mundi*, London: Thomas Dicas for D. Pauli) und 1699/1700 abermals in Leiden (*Systema cosmicum*, Leiden: Frederik Haaring und David Severinus). An diesen gehäuften Wiederveröffentlichungen kann die weitläufige Rezeption des *Dialogo* abgelesen werden. Da auch diese Ausgaben ein Frontispiz trugen, die entweder das Blatt van der Heydens unverändert übernehmen oder, wie im Fall der Leidener Edition von 1699/1700, erneut modifizierte Bildfindungen verwenden, sollen sie abschließend kurz in den Blick genommen werden.

3. Die Verfestigung der Bildformel und ihre kontinuierliche Adaption

Durch die große Nachfrage nach dem *Dialogo* erlangte dessen Frontispiz ebenfalls einen hohen Bekanntheitsgrad, wobei es nicht die südalpine Version von 1632 war, welche so breitflächig rezipiert wurde, sondern jene der lateinischen Ausgabe. Letztere wurde in den bis 1663 folgenden Ausgaben mit geringfügigen Unterschieden wiederholt und prägte die Bildsprache der pro-kopernikanischen Veröffentlichungen. So wird beispielsweise im *Discourse Concerning A New World & Another Planet* von John Wilkins die deutliche Rezeption des Frontispizes der zuvor thematisierten lateinischen Ausgabe des Dialogs in der Ausgestaltung der drei Figuren und der Komposition evident (Abb. 4).[42]

Darüber hinaus wurde das Frontispiz dieser lateinischen Ausgabe, wie Volker Remmert eindrücklich zeigte,[43] in zahlreichen weiteren pro- und kontra-kopernikanischen Schriften rezipiert, darunter in der *Geographia Generalis* von Bernhard Varienus (Amsterdam: L. Elzevier, 1650), der *Harmonia Macrocosmica* von Andreas Cellarius (Amsterdam: Johannes Janssonius, 1661), um zwei der Befürworter des Kopernikanismus zu nennen. Gegner wie Johannes Herbinius in seinem *Famosae, De Solis vel Telluris Motu, Controversiae Examen, Thelogico-Philosophicum* (Utrecht: Johannes van Waesberge, 1655), sowie Jan Luyts' *Astronomica Institutio* (Utrecht: François Halma, 1692) referieren allerdings ebenfalls, mehr oder weniger lose, auf das Frontispiz von 1635, obwohl die Publikationen der These einer bewegten Erde entgegenstehen.

Diese kontinuierliche Rezeption des Frontispizes von 1635, seine Reproduktion und seine Adaptionen in anderen Blättern im nordalpinen Raum deuten darauf hin, dass die Komposition sich zu einer gängigen Bildformel entwickelte, die als visueller Bedeutungsträger in der Debatte um eine neue Astronomie fungierte. Besonders die Kopernikusfigur, die sich innerhalb des Bereichs von pro- und anti-kopernikanischen Schrif-

42 Wilkins: Discourse. Wilkins nutzte für seine Publikation die lateinische Ausgabe von 1635. Vgl. Westman 1984, S. 339.

43 Remmert 2003.

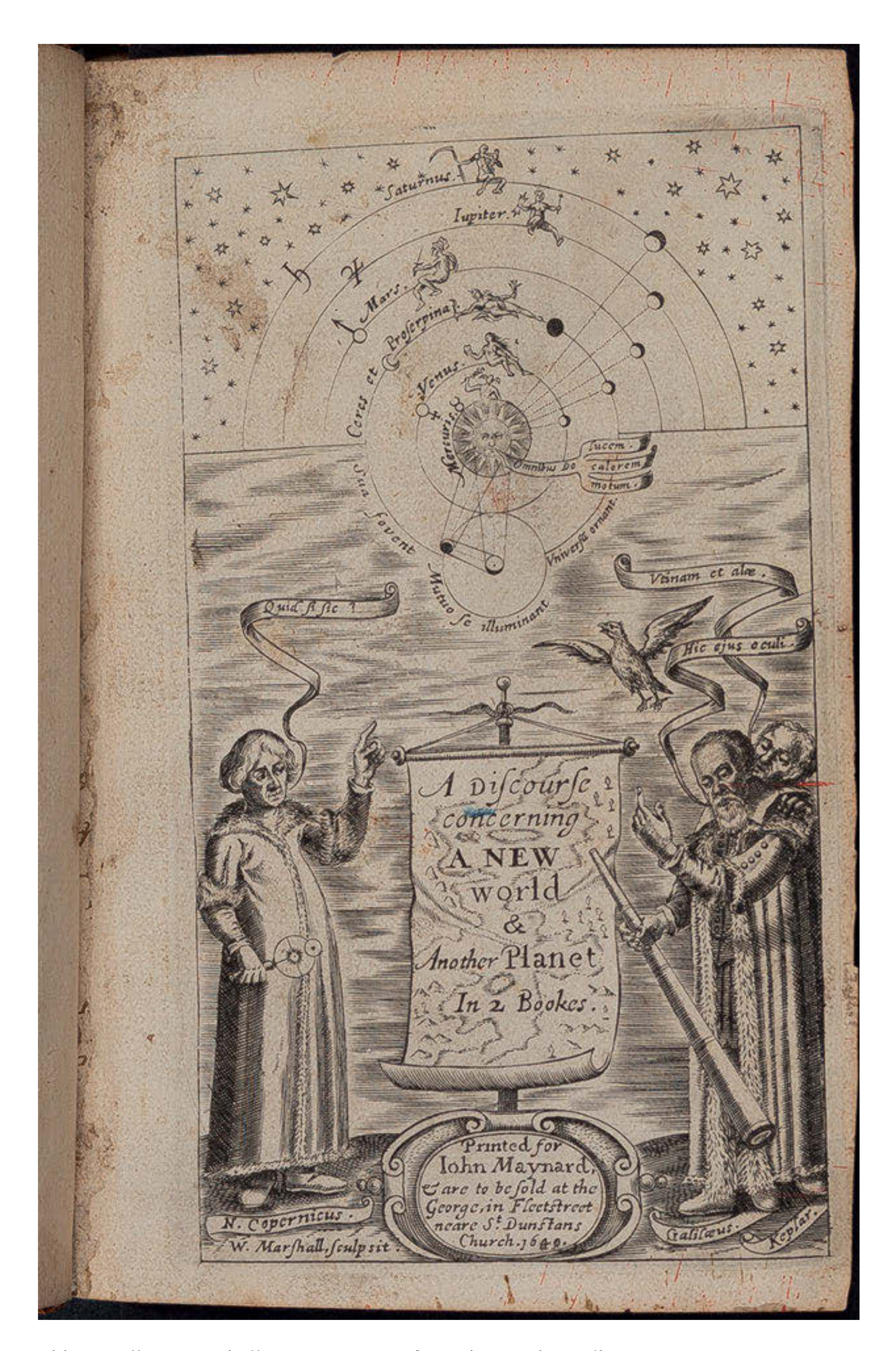


Abb. 4. William Marshall: Frontispiz, Kupferstich, in: John Wilkins: A Discourse Concerning a New World & Another Planet, London: John Maynard, 1640, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: M: Ne 185:1.

ten zu einem eigenständigen ikonographischen Element entwickelt zu haben scheint und somit zur einer Symbolfigur avancierte, gewann zunehmend an Bedeutung. Volker Remmert sieht in diesen Faktoren unter anderem eine Verschmelzung von Galilei und Kopernikus zu einer heroischen wissenschaftlichen Identität:

> [T]he Copernican Galileo became seen as one with Copernicus himself, and in this guise, his persona developed into the mythically loaded super-figure of 17th-century astronomy and a defining emblem of the Copernican Revolution, if not of the whole Scientific Revolution.[44]

Es kann jedoch beobachtet werden, dass es nicht der ‚Galileo-Kopernikus' aus dem Blatt von della Bella ist, der wiederkehrende ‚Auftritte' in verschiedenen Frontispizen verzeichnet. Vielmehr sind es die Komposition der italienischen Version und das Personal dieser Szene – speziell Kopernikus –, die wiederholt aufgegriffen werden, ebenso wie die Physiognomie des nordalpinen Kopernikus aus der ersten lateinischen Ausgabe von 1635. So entsteht eine doppelte Rezeption und Prägung der astronomischen Bilderwelt des 17. Jahrhunderts, bestehend aus der Kopernikusfigur sowie der bildlichen Referenz auf den Autor des *Dialogo*, wodurch beide Astronomen zwar nicht unumgänglich zu einer Person verschmelzen, aber eindeutig weitgehend zusammen gedacht wurden.

Zudem zeichnet sich ab, dass die Kopernikus-Ikonographie sich Ende des 16. bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zunehmend gefestigt hat, wie unter anderem dessen von Tobias Stimmer angefertigtes Portrait[45] an der Straßburger Münsteruhr sowie in Nicolaus Reusners *Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium* [...] (Basel: Konrad Waldkirch, 1589) bezeugen.[46] Kopernikus' Physiognomie hatte, anders als in Italien, nördlich der Alpen einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht, was Rückschlüsse auf die Kopernikusfiguren der Frontispize zulässt. Della Bella, der das erste Portrait des Frauenberger Astronomen südlich der Alpen erschaffen hat, nutzte die Figur des Kopernikus, um das verbale Maskenspiel visuell umzusetzen. Ob dies dadurch bedingt war, dass della Bella selbst nicht mit den nordalpinen Portraits von Kopernikus vertraut war, oder ob er die relative Unbekanntheit der Physiognomie des Frauenburger Astronomen als bildnerische Möglichkeit ansah, kann nicht eindeutig geklärt werden. Festgehalten werden kann aber, dass dies nördlich der Alpen vermutlich nicht im gleichen Maße adäquat gewesen wäre, und die Re-Inventionen des Blattes scheinen dies zu bekräftigen.

Das Frontispiz der ersten lateinischen Ausgabe des *Dialogo* hat für die auf seine Veröffentlichung folgenden 65 Jahre das Bildprogramm der pro-kopernikanischen Literatur nachhaltig geprägt. Die nachfolgenden Neuauflagen der lateinischen Übersetzung, welche das Frontispiz weitgehend unverändert übernahmen, bezeugen dies.

44 Remmert 2003, S. 29.

45 Reusner: Icones.

46 Vgl. Metze 2004.

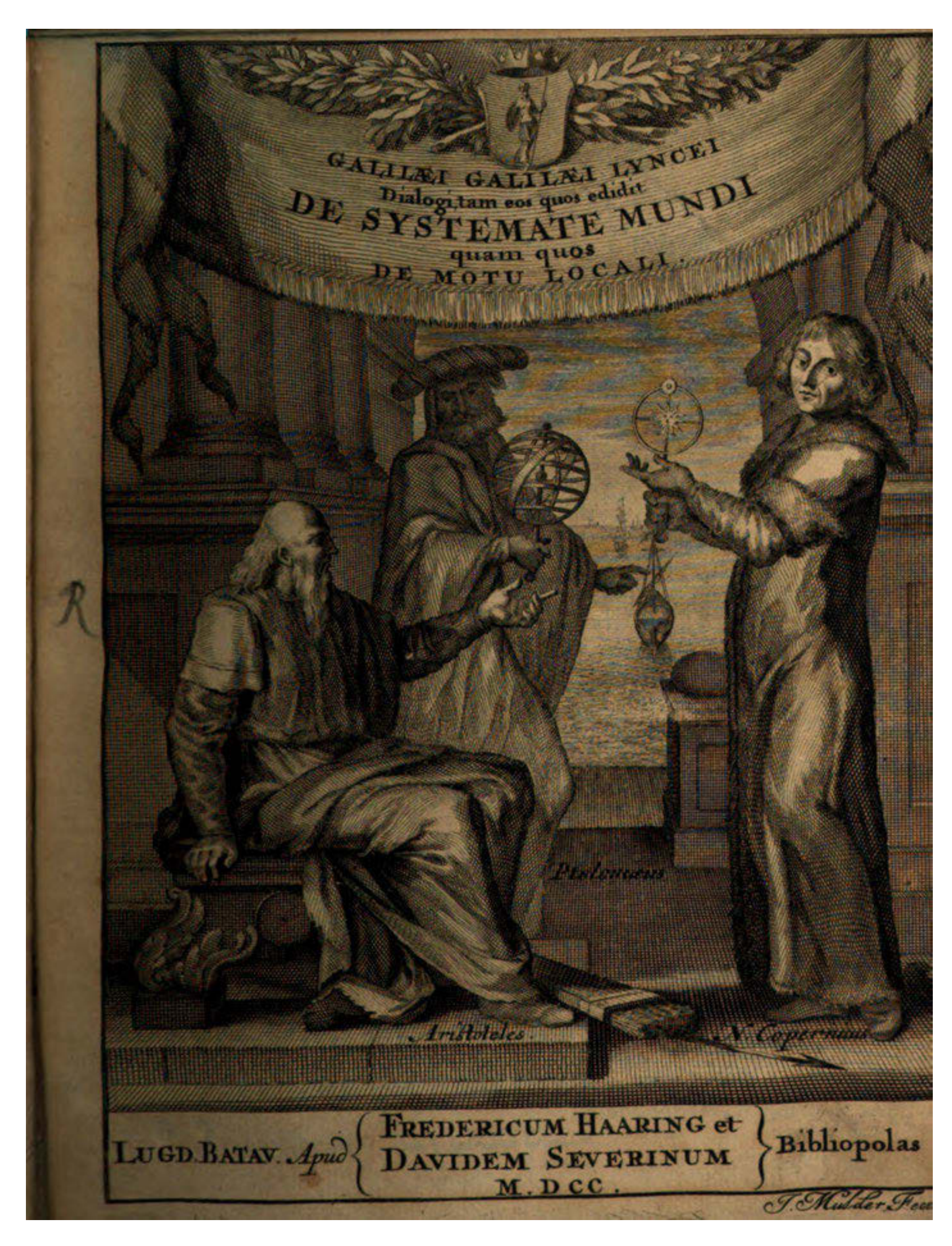


Abb. 5. Joseph Mulder: Frontispiz, Kupferstich, in: Galieo Galilei: De Systemate Mundi, Leiden: Frederik Haaring und David Severin, 1699/1700, München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur: 4 Astr.p. 147.

Die besondere Relevanz dieser Komposition, welche die kopernikanische Debatte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts visuell begleitete, zeigte sich demnach auch um die Jahrhundertwende, als 1699/1700 in Leiden eine weitere Edition des *De Systemate Mundi* erschien, welche – anders als die vorangegangenen Ausgaben – aber ein figürlich verändertes Frontispiz von Joseph Mulder umfasst (Abb. 5).

Auf diesem Blatt blickt Kopernikus, so wie auch schon in der Leidener Ausgabe von 1635, die Betrachtenden an, jedoch selbstbewusster als zuvor. Die triumphierende Pose, in der die Figur das Tellurium, welches zuvor nur beiläufig gehalten wurde, emporhebt, bezeugt den Abschluss der weltbewegenden Debatte. Fast 150 Jahre nach der Veröffentlichung von *De revolutionibus*[47] des Nikolaus Kopernikus konnte das heliozentrische System durch die Entwicklung der klassischen Mechanik in den *Principia Mathematica*[48] von Isaac Newton vorerst physikalisch bewiesen werden – ein Beweis, der in den Diskussionen der vorhergehenden Jahrzehnte fehlte. Die erneute Re-Invention des *Dialogo*-Frontispizes setzt diesen Triumph bildlich in der Figur des Kopernikus um und bezeugt so einen wissenschaftlichen Umbruch, der im ausgehenden 17. Jahrhundert sein vorläufiges Ende fand.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Clavius: Opera mathematica = Clavius, Christoph: Opera mathematica, Mainz: Excudebat Reinhard Eltz, 1611/1612.

Galilei: Dialog = Galilei, Galileo: Dialog über die beiden hauptsächlichsten Weltsysteme, das Ptolemäische und das Kopernikanische, übers. von Emil Strauss, Leipzig 1891.

Galilei: Dialogo = Galilei, Galileo: Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, Florenz: Giovanni Battista Landini, 1632.

Galilei: Sidereus Nuncius = Galilei, Galileo: Sidereus Nuncius, Venedig: Tommaso Baglioni, 1610.

Galilei: De Systemate Mundi = Galilei, Galilei: De Systemate Mundi, hg. von Elia Diodati / Matthias Bernegger, Leiden / Straßburg: Elzevir, 1635.

Kopernikus: De revolutionibus = Kopernikus, Nikolaus: De revolutionibus orbium coelestium, Nürnberg: Johannes Petreius, 1543.

Newton: Principia Mathematica = Newton, Isaac: Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, London: Jussu Societatis Regiae ac Typic Joseph Streater, 1687.

Reusner: Icones = Reusner, Nicolaus: Icones sive Imagines Virorium Literis Illustrium [...], Basel: Konrad Waldkirch, 1589.

47 Kopernikus: De revolutionibus.

48 Newton: Principia Mathematica.

Ripa: Iconologia = Ripa, Cesare / Castellini, Giovanni Zaratino: Della Novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1625.
Wilkins: Discourse = Wilkins, John: A Discourse Concerning a New World & Another Planet, London: John Maynard, 1640.

Sekundärliteratur

Budden 1998 = Budden, Tim: Galileo's Ship Thought Experiment and Relativity Principles, in: Endeavour 22.2 (1998), S. 54–56.
Finocchiaro 1989 = Finocchiaro, Maurice A.: The Galileo Affair. A Documentary History, Berkeley 1989 (California Studies in the History of Science).
Fuchs 1995 = Fuchs, Francois-Joseph: Matthias Bernegger und die Anfänge der Universität Straßburg, in: Friedrich Seck (Hg.): Zum 400. Geburtstag von Wilhelm Schickard. Zweites Tübinger Schickard-Symposion, 25. bis 27. Juni 1992, Sigmaringen 1995 (Contubernium 41), S. 27–40.
Jardine 1991 = Jardine, Nicholas: Demonstration, Dialectic, and Rhetoric in Galileo's *Dialogue*, in: Donald R. Kelley / Richard H. Popkin (Hgg.): The Shapes of Knowledge from the Renaissance to the Enlightenment, Dordrecht et al. 1991 (Archives internationals d'histoire des idées 124), S. 101–121.
Metze 2004 = Metze, Gudula: Die Entwicklung des Copernicus-Porträts vom 16. Jahrhundert bis zum 18. Jahrhundert, Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München 2004. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/6796/1/Metze_Gudula.pdf (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Nonnoi 2003 = Nonnoi, Giancarlo: Images, Models and Symbols in Copernican Propaganda, in: Wolfgang Lefèvre / Jürgen Renn / Urs Schoepflin (Hgg.): The Power of Images in Early Modern Science, Basel et al. 2003, S. 227–250.
Panofsky 2012 = Panofsky, Erwin: Mehr über Galileo und die Bildkünste, in: Erwin Panofsky: Galileo Galilei und die Bildkünste, übers. von Heinz Jatho, hg. von Horst Bredekamp, Zürich 2012, S. 85–93.
Reiffenscheid 1889 = Reiffenscheid, Alexander (Hg.): Quellen zur Geschichte des Geistigen Lebens in Deutschland während des Siebzehnten Jahrhunderts nach Handschriften, Heilbronn 1889.
Remmert 2003 = Remmert, Volker: In the Sign of Galileo: Pictorial Representation in the 17th-Century Copernican Debate, in: Endeavour 27.1 (2003), S. 26–31.
Remmert 2006 = Remmert, Volker: ‚Docet parva pictura, quod multae scripturae non dicunt.' Frontispieces, their Functions, and their Audiences in Seventeenth-Century Mathematical Sciences, in: Sachiko Kusukawa / Ian Mclean (Hgg.): Transmitting Knowledge. Words, Images, and Instruments in Early Modern Europe, Oxford 2006 (Oxford-Warburg Studies), S. 239–270.
Westman 1984 = Westman, Robert S.: The Reception of Galileo's ‚Dialogue'. A Partial World Census of Extant Copies, in: Poalo Galluzzi (Hg.): Novità Celesti e Crisi del Sapere. Atti del convegno internazionale di studi galileiani, Florenz 1984, S. 329–371.
Zittel 2014 = Zittel, Claus: Zeichenkunst und Wissenschaft: Stefano della Bellas Frontispize zu Werken Galileo Galileis, in: Andrea Albrecht / Giovanna Cordibella / Volker Remmert / Claus Zittel (Hgg.): Tintenfass und Teleskop. Galileo Galilei im Schnittpunkt wissenschaftlicher, literarischer und visueller Kulturen im 17. Jahrhundert, Berlin 2014 (Spectrum Literaturwissenschaft 46), S. 369–403.

Bildnachweise

Mariam Hammami, Anna Pawlak, Sophie Rüth
(Re-)Inventio
Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit – Einleitung

Abb. 1. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 2. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Steffen Zierholz
(Re-)inventio und plurale Autorschaft in Heinrich Engelgraves *Lux evangelica* (1648)

Abb. 1. Photo: Courtesy of Georgetown University Library, The Booth Family Center for Special Collections.
Abb. 2. Photo: Courtesy of Georgetown University Library, The Booth Family Center for Special Collections.
Abb. 3. © The Metropolitan Museum of Art, New York, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1951.
Abb. 4. © München, Bayerische Staatsbibliothek.
Abb. 5. Photo: Courtesy of Georgetown University Library, The Booth Family Center for Special Collections.
Abb. 6. © München, Bayerische Staatsbibliothek.
Abb. 7. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Katharina Ost
Epigramme als Widmungsträger:
Die intermediale Neukonzeptualisierung von Hendrick Goltzius' *Römischen Helden*

Abb. 1. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 2. © Christie's Images / Bridgeman Images.
Abb. 3. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Charlotte Baumann, Mariam Hammami, Sophie Rüth
Topographie der Erkenntnis
Claes Jansz. Visschers (Re-)Inventio der *Tabula Cebetis* nach Hendrick Goltzius

Abb. 1. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 2. © Amsterdam, Rijksmuseum.

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-013

Abb. 3. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 6. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 7. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 8. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 9. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 10. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 11. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 12. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 13. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 14. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 15. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 16. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 17. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Gitta Bertram

Pet. Paul. Rubenius invenit: Peter Paul Rubens' Titelblattgestaltungen für Neuauflagen von Büchern

Abb. 1. Archiv der Verfasserin.
Abb. 2. Archiv der Verfasserin.
Abb. 3. Archiv der Verfasserin.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. Archiv der Verfasserin.
Abb. 6. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 7. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 8. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Mariam Hammami

Disziplinierung der Bilder Mediale Strategien konfessioneller Aneignung in Jan Evertsz. Cloppenburghs *Doolhof van de dwalende Gheesten*

Abb. 1. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 2. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 3. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 4. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 5. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 6. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 7. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 8. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 9. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 10. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.

Abb. 11. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.
Abb. 12. © Allard Pierson Museum, Universiteit van Amsterdam.

Anna Pawlak

Mysterium als Bildsequenz.
Die Ästhetik des unvollendet Vollendeten in der *Anbetung der Hirten* von Hendrick Goltzius

Abb. 1. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 2. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 3. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 6. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 7. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 8. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 9. © bpk / Gemäldegalerie, SMB / Dietmar Gunne.
Abb. 10. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Stavros Vlachos

Selektion und Kolorierung in Neuauflagen protestantischer Druckwerke des 16. Jahrhunderts.
Das Gebetbuch des Herzogs Heinrich V. von Mecklenburg-Schwerin und die Familienbibel des Herzogs August des Jüngeren von Braunschweig-Wolfenbüttel

Abb. 1. Courtesy National Gallery of Art, Washington.
Abb. 2. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 3. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 4. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 5. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 6. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 7. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 8. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.

Sophie Rüth

Kosmologisches Theater.
Die Editionen des *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum* nach Maerten de Vos als Rekonfigurationen der Welt

Abb. 1. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 2. © Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.
Abb. 3a. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.

Abb. 3b. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 3c. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 3d. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 3e. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 3f. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 3g. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 3h. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. © Museum Plantin-Moretus (Print Room Collection), Antwerp – Unesco, World Heritage.
Abb. 6. © Los Angeles, Library of the Getty Research Institute.
Abb. 7. © Los Angeles, Library of the Getty Research Institute.
Abb. 8. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 9. © Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.
Abb. 10. © Washington, Smithsonian Libraries.
Abb. 11. © Los Angeles, Library of the Getty Research Institute.
Abb. 12. © Boston, Boston Public Library.

Laura Di Carlo
Die intermediale (Re-)Inventio der *Herkulestaten* von Frans Floris. Die Druckgraphiken Cornelis Corts und die Tapisserien Michiel de Bos’ im (bild-)kulturellen Austauschprozess des 16. Jahrhunderts

Abb. 1. Carl van de Velde: Frans Floris (1519/20–1570). Leven en Werken, Bd. 2, Brüssel 1975, Abb. 31.
Abb. 2. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 2.1. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 3. © New York, Metropolitan Museum of Art.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 6. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 7. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 8. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 9. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 10. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 11. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 12. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 13. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 14. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 15. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 16. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 17. © München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten, und Seen, Photographie: Philipp Mansmann.
Abb. 18. © München, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten, und Seen, Photographie: Reger Studios.
Abb. 19. © Amsterdam, Rijksmuseum.

Rebecca Welkens

Von Antwerpen nach Amsterdam: Die Editionen der *Bauerntronies* der Gebrüder Doetecum im Kontext der frühen Bruegel-Rezeption

Abb. 1. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 2. Mark A. Meadow: Pieter Bruegel the Elder's Netherlandish Proverbs and the Practice of Rhetoric, Zwolle 2002, S. 52, Abb. 25.
Abb. 3. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 4. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 5. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 6. © Amsterdam, Rijksmuseum.
Abb. 7. René van Bastelaer: Les estampes de Peter Bruegel l'ancien, Brüssel 1908, Kat.-Nr. 248.
Abb. 8. © Den Haag, Koninklijke Bibliotheek.

Patricia Pia Bornus

Die Re-Invention des Weltgefüges. Stefano della Bellas Frontispiz zu Galileo Galileis *Dialogo* und seine nordalpinen Übersetzungen

Abb. 1. Courtesy of the Smithsonian Libraries, DOI: https://doi.org/10.5479/sil.77185.39088015628373 (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Abb. 2. © Bayerische Staatsbibliothek digital, URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10873660_00011.html (letzter Zugriff: 03. April 2022).
Abb. 3. © New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 2002.451.
Abb. 4. © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel.
Abb. 5. © München, Bayerische Staatsbibliothek, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10049136-5.

Personenregister

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-014

Werkregister

 https://doi.org/10.1515/9783110725322-015